L'EDUCATION MUSICALE

AVRIL 1965

117

Le Numéro : 3 francs

REVUE MENSUELLE

CONDITIONS GÉNÉRALES

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et septembre.

Le prix de l'abonnement est ainsi fixé : Education Musicale (seule) : F. 22,— (Etranger : F. 26,—) - Education Musicale et Supplément Iconographique : F. 30,— (Etranger : 35,—).

Virement postal (C.C. 1809-65 Paris) ou chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale », 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.

Les abonnements sont tacitement reconduits.

VENTE AU NUMERO

Les numéros sont détaillés au prix de :

Education Musicale (seule) : F. 3,—.

Education Musicale - Supplément Iconographique : F. 5,—.

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

L'ÉDUCATION MUSICALE

20e Année — No 117 1er AVRIL 1965

Sommaire :

Pages

3/219 *Notre supplément iconographique* .... P. DRUILHE
4/220 *Le Comité de Liaison pour la sauvegarde de la musique* D. LE TOUZÉ
5/221 *L'Enseignement de la musique en France*
9/225 *C. Franck : la Sonate piano et violon* .... G. LEPRINCE
11/227 *Beethoven : sonate en ut dièse m., op. 27, n° 2* .... R. KOPFF
15/231 *Examens et concours : épreuves 1964*
16/232 *Le triton dans les musiques populaires primitives* ...... J. NAHOUM
21/237 *Notre discothèque* .... D. MACHUEL
26/242 *Monteverdi : le Combat de Tancrède et Clorinde* ...... A. GABEAUD
30/246 *Chœurs et canons* .... S. MONTU
32/248 *Hommage à Mlle Merson*
Etc...

En supplément : Sarcophage avec scène funèbre (1) (2).

ADMINISTRATION : 36, Rue Pierre-Nicole — PARIS-5e — 033-24-10

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE

ART ROMAIN (AQUILA)

Sarcophage avec scène funèbre (1)

Le cortège funèbre de cette riche patricienne est précédé, comme il se doit, d'un groupe de sept musiciens jouant du cornu, de la trompe crochue ou de la tibia, instruments à vent habituels pour une cérémonie de ce genre.

REGISTRE SUPÉRIEUR.

1. — UN JOUEUR DE TROMPE CROCHUE OU LITUUS.

L'instrument, en métal, combine la forme droite de la trompe à la ligne courbe du cornu, autrement dit la longue partie rectiligne se termine par une sorte de crochet, d'où son nom. Sa forme générale s'apparente à celle de l'alphorn (cor des Alpes), instrument de bois encore en usage à notre époque, qui peut atteindre jusqu'à quatre ou cinq mètres de long et dont le pavillon doit reposer sur le sol.

2. — DEUX JOUEURS DE CORNU.

Première ébauche du cor, le cornu, particulier aux Romains, se présente sous la forme d'un tube métallique de grande dimension, dont la ligne incurvée dépasse la longueur d'une demi-circonférence. Le musicien (cornicine) maintient l'instrument grâce à une barre transversale, et dirige le pavillon vers l'auditoire.

Trompe crochue et cornu, aux sons stridents et éclatants, au dire des auteurs anciens, étaient beaucoup utilisés par les armées ; ils disparaissent ou se transforment au Moyen Age.

REGISTRE INFÉRIEUR : Quatre tibicines.

Instrument à vent de la famille du hautbois, la tibia (aulos des Grecs), comporte généralement deux tubes coniques assez courts et percés de trous, ce qui atteste l'existence d'une polyphonie, sans doute assez simple, mais réelle. Traditionnellement, cet instrument accompagne les chants funèbres (nénies) exécutés par les pleureuses qui figurent également dans le cortège. La tibia, répandue dans tout le monde antique, disparaîtra sous sa forme double à la fin de l'Antiquité.

(1) « Photo Giraudon », reproduction publiée avec l'autorisation de l'éditeur : Giraudon, 9, rue des Beaux-Arts, Paris (6e).

(2) Réservé aux abonnés à l'édition couplée « L'Education Musicale-Supplément Iconographique ». Ce supplément iconographique paraît tous les deux mois (février, avril, juin, octobre, décembre).

Le COMITE DE LIAISON POUR LA SAUVEGARDE DE LA MUSIQUE (C.L.S.M.), 80, rue Taitbout, Paris (9e), tél. : 874-96-30, récemment créé veut toucher l'opinion publique et mettre l'accent sur la grande misère de la musique dans notre pays.

« L'EDUCATION MUSICALE » se joint à ce Comité et fait siennes les solutions que propose l'A.P.E.M.U.

Tous nos lecteurs, sans exception, ont un rôle important à jouer pour aider les uns et les autres.

Ci-après, vous trouverez divers documents : L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE EN FRANCE et deux GRAPHIQUES éloquents.

Méditez-les, montrez-les, expliquez-les.

A qui ?

Au plus grand nombre possible d'interlocuteurs et, en particulier, à vos élus : conseillers municipaux, conseillers généraux, députés, sénateurs, etc., etc...

Et puis, faites des Associations de Parents d'Elèves des alliées. Faites-leur comprendre le rôle prédominant de l'éducation artistique dans la préparation de la jeunesse à une civilisation de loisirs.

Ce que nous demandons tous peut être réalisé sans aucune surcharge de travail pour les élèves. (Revoyez à ce sujet nos numéros 114, page 3/114, et 115, page 4/148.)

Utilisez aussi l'article paru dans notre numéro 115, et signé R. Chaillon : « L'Education musicale en Hongrie ». Nous savons que ce document connaît un certain retentissement.

Puisse-t-il toucher les Pouvoirs publics !

LE COMITÉ DE LIAISON POUR LA SAUVEGARDE DE LA MUSIQUE

par D. LE TOUZÉ

Professeur au Lycée Buffon

L'Education Musicale *a déjà attiré l'attention de ses lecteurs (numéros de janvier et de février 1965) sur les menaces, lourdes de conséquences, qui pèsent aujourd'hui sur notre enseignement. Car ces menaces, à travers l'école, visent en fait la musique française toute entière, dans ses différentes formes d'activités. Des compositeurs aux éditeurs, des interprètes aux facteurs d'instruments, tout ce qui vit de la musique en notre pays voit son existence remise en question par des mesures officielles qui, hélas ! révèlent une profonde indifférence au double niveau des pouvoirs publics et de l'opinion.*

Les fervents pourtant ne manquent pas, et plus d'un parmi nous pourrait apporter l'exemple d'activités musicales florissantes. Mais des réussites locales, le renom même du Conservatoire, de grands solistes ou de prestigieuses associations symphoniques ne sauraient faire oublier qu'il n'y a pas en France de véritable politique de la musique. Cette carence a déjà été dénoncée, de façon plus ou moins directe. La pétition « Pour que la musique vive », lancée en 1961, tentait d'alerter l'opinion. Les pouvoirs publics aujourd'hui ne manquent pas d'informations : la Commission pour la musique, créée en 1962, a déposé son rapport au mois de décembre dernier, concluant à l'urgence d'une politique enfin coordonnée, dans les domaines respectifs de l'enseignement, de la création et de la diffusion.

Mais ces espoirs ne sauraient faire illusion sur une situation qui, dans la réalité, va en se dégradant. S'il existe aujourd'hui une politique de la musique, le bilan de son action se traduit par des mesures essentiellement négatives. Mesures parmi lesquelles une décision spectaculaire : la dissolution des trois orchestres de l'O.R.T.F., justifiée, mal d'ailleurs, par un souci d'économie et plus mal encore par une prétendue baisse de la qualité, imputable en fait au seul manque de crédits.

Tout le monde musical s'en est vivement ému. Mais si la fermeté des réactions a permis de reporter au mois de juin prochain l'application de cette mesure injuste, celle-ci n'en demeure pas moins une preuve grave de l'indifférence officielle. C'est pourquoi, en marge des réaction diverses — dont plusieurs ont été publiées par la grande presse — s'est alors constitué un organisme qui pour la première fois en France tente d'unir toutes les professions de la musique dans une action commune. Cet organisme groupe des représentants de différents syndicats et associations — Conservatoire, Chefs d'orchestres, Théâtres Lyriques, Artistes Musiciens, Orchestre de l'O.R.T.F.... — aux-

quels se sont joints les éditeurs de musique, facteurs d'instruments, industrie du disque, etc... La première séance eut lieu le 9 décembre, au siège du Syndicat des Chefs d'Orchestre. Le titre choisi fut alors Comité de Liaison pour la Sauvegarde de la Musique (1). Ce Comité refusait toute dépendance syndicale et se constituait provisoire.

Il était normal que des représentants de l'enseignement musical scolaire fussent conviés à participer aux travaux du nouvel organisme. Ces travaux se trouvaient dès l'origine guidés par l'action énergique de M. Albert Ehrmann, président de la Confédération Musicale de France, déjà tout acquis à la cause de notre enseignement. Sur sa requête, quelques membres de l'A.P.E.M.U., depuis le mois de décembre, suivent donc assidûment les activités du Comité, qui se réunit chaque semaine en séance plénière. On ne peut que se féliciter de cette occasion qui a permis de mettre en commun les préoccupations des différentes corporations, musiciens et enseignants, vivant jusqu'alors dans une mutuelle — et regrettable — ignorance. Car, plus que de subventions officielles, c'est d'un public averti qu'ont besoin les musiciens en France. Qui formera, qui sensibilisera ce public, sinon l'école ?

C'est pourquoi toute mesure touchant l'enseignement musical à l'école ne peut que se répercuter sur la vie musicale toute entière, à plus ou moins longue échéance. Si l'on veut sauvegarder l'avenir, il est nécessaire de s'attaquer à la racine du mal. Les membres du Comité, informés par les soins de l'A.P.E.M.U., ont réalisé le danger que représentaient pour leur vie professionnelle les menaces qui visent aujourd'hui l'enseignement musical scolaire. Ils ont donc, dans leur programme d'action, inscrit parmi les questions prioritaires la défense de cet enseignement.

Certes il n'était pas question de rejeter au second plan les problèmes d'importance qui avaient suscité la création du Comité de Liaison. Le reclassement des musiciens licenciés, le problème épineux concernant l'abus de la musique enregistrée et du « play back » dans les émissions de radio et de télévision, les difficultés des théâtres lyriques imposent des prises de position fermes et immédiates.

Quelle peut être l'action de ce Comité ? Elle se trouve d'abord justifiée par le mot de liaison, qui figure en son titre : grouper toutes les bonnes volontés intéressées à la survie d'une vie musicale officielle en France. La décision d'exclure les adhésions individuelles pour ne conserver que celles de syndicats ou associations n'a d'autre but que de souligner les intérêts communs à tous. Quant aux moyens d'action, plusieurs ont été publics, lettres aux ministres, conférence de presse, diffusion d'une « carte de sympathie »... Tous ces projets ne restent pas vains : déjà le Comité a lancé un appel à tous les candidats aux élections municipales : démarche d'importance qui aura eu au moins le mérite de révéler au plus grand nombre les problèmes de la musique généralement méconnus en France. Les statistiques publiées par l'I.S.M.E., concernant la situation comparée de l'éducation musicale en différents pays sont, grâce au Comité, largement diffusées.

Sans vouloir apporter une solution définitive à la crise que traverse actuellement la musique en France, le Comité peut prétendre, par tous ceux qu'il représente, à un rôle d'information très complet. Sa qualité d'organisme non officiel lui assure une incontestable indépendance qui fait sa force morale. Certes, les premières discussions ont fait ressortir la difficulté majeure à laquelle se heurte son action : la musique en France est écartelée entre trois ministères, qui entendent vivre en vase clos : l'Education Nationale pour l'enseignement scolaire, les Arts et Lettres pour les Conservatoires et artistes lyriques, l'Information pour les musiciens de l'O.R.T.F. Cette situation pour l'instant se révèle très préjudiciable au sort de la musique et l'action en ce domaine reste limitée. Mais il est possible de sensibiliser l'opinion à la dégradation progressive de la vie musicale, but que l'audience maintenant acquise du Comité laisse entrevoir comme tout à fait possible.

Cette action ne doit pas rester ignorée de tous ceux qui ont charge d'enseigner la musique, car ils peuvent y trouver quelque raison de garder confiance en l'avenir. Pour le première fois en effet, les différentes professions qui vivent de la musique se sont unies spontanément, désormais conscientes du danger qu'elles couraient en persistant à s'ignorer. Une telle volonté d'action commune — fait hélas trop rare en France — permet d'espérer des résultats jusqu'ici vainement attendus par de bons vouloirs isolés. Puisse l'union ainsi établie constituer un levier assez puissant pour que cesse une situation indigne de la musique française.

(1) C.L.S.M. : 80, rue Taitbout, Paris-9e.

L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE EN FRANCE

L'enseignement de la musique, pour lequel il existe des horaires et des programmes dans les textes officiels, n'est pratiquement pas assuré dans les établissements scolaires publics.

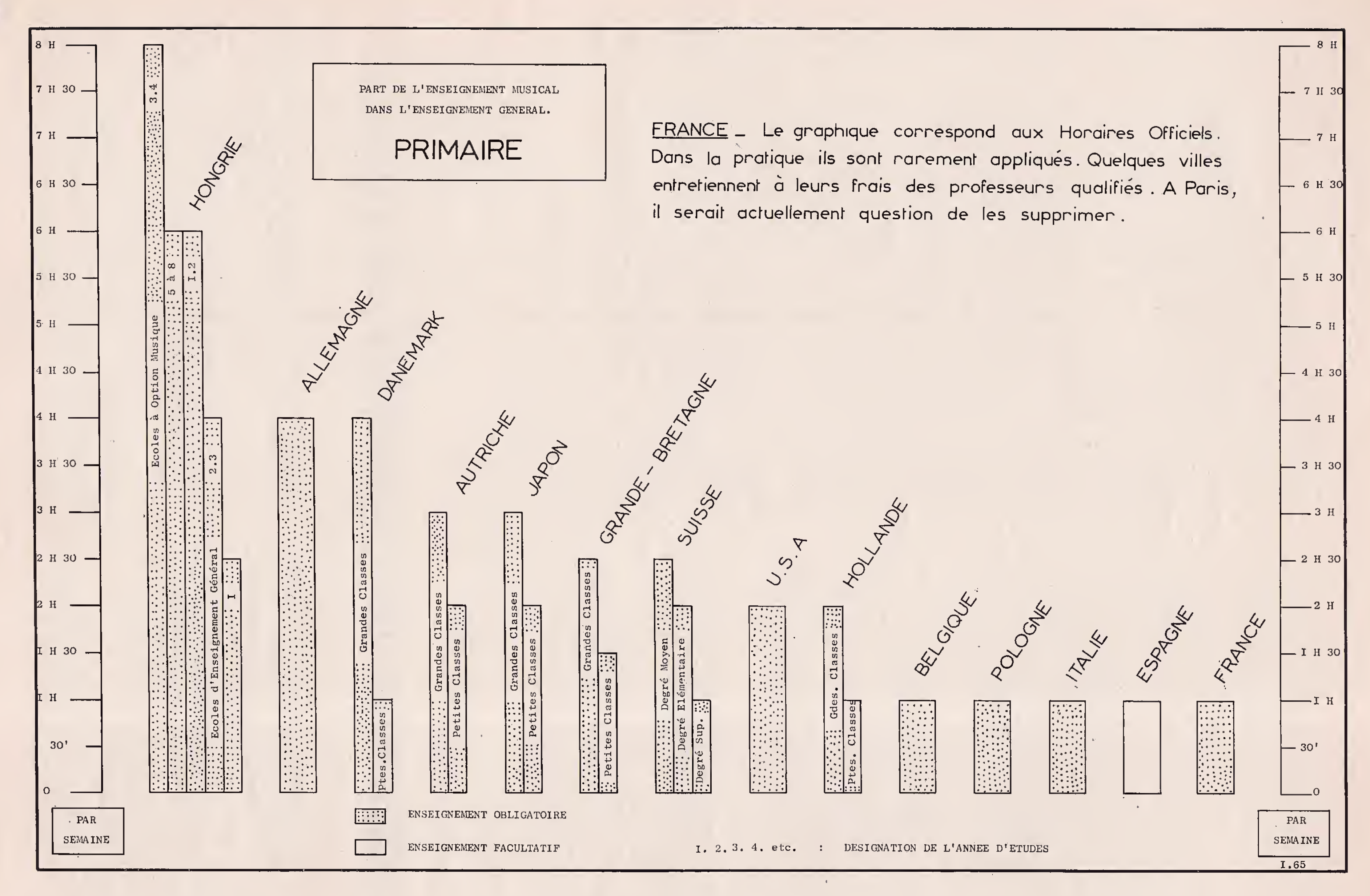
1° *Les instituteurs qui en sont chargés dans les classes primaires ne sont pas préparés à leur tâche. Le plus grand nombre d'entre eux n'ont pas été formés dans les Ecoles Normales et peuvent n'avoir jamais fait de musique pendant leur scolarité.*

Dans les Ecoles Normales, les horaires réservés à la musique sont insuffisants; les programmes ne sont pas précisés; l'épreuve de musique est insignifiante ou inexistante à l'examen de sortie; l'épreuve de musique vient d'être supprimée au concours d'entrée.

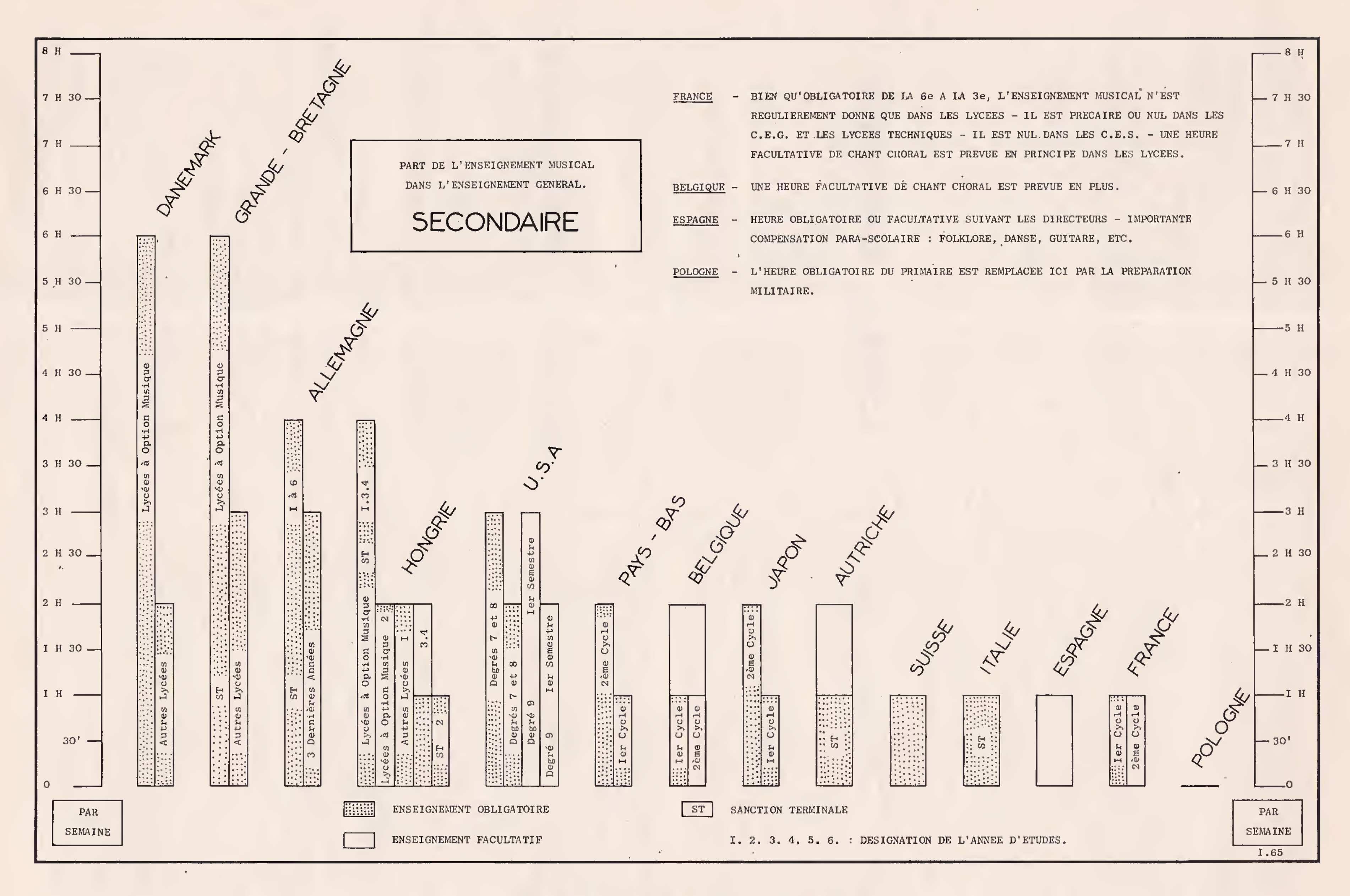
De plus, les Ecoles Normales ne sont pas pourvues de professeurs qualifiés. *Il reste à y créer* 80 *postes pour remédier à ce scandale.*

La grande misère de l'enseignement musical en France est donc particulièrement sensible au moment des premières acquisitions, ce qui compromet les efforts

(Suite de ce texte page 8/224 après les deux graphiques des pages 6/222 et 7/223)



Statistique établie par la Section Française de
l'INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC EDUCATION
Exemplaires à disposition, écrire
13, rue du Docteur-Morère, à PALAISEAU (S.-et-O.)
Tél. : 928-02-91



Statistique établie par la Section Française de
l'INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC EDUCATION
Exemplaires à disposition, écrire
13, rue du Docteur-Morère, à PALAISEAU (S.-et-O.)
Tél. : 928-02-91

des professeurs d'éducation musicale dans le Second Degré.

2° *A partir de la 6e, l'enseignement musical n'est confié à des spécialistes que dans les lycées nationaux ou municipaux. La formation hâtive d'instituteurs chargés d'enseigner dans les Collèges d'Enseignement Général ne donne aucune garantie sur la compétence des maîtres.* Dans les 200 Collèges d'Enseignement Secondaire créés en 1964, aucun professeur certifié n'a été nommé.

3° *L'enseignement facultatif dans les classes du Second Cycle se heurte à des difficultés d'horaire souvent insurmontables et ne saurait convenir aux élèves qui arrivent des Collèges d'Enseignement Général sans aucune connaissance théorique.*

Les programmes et les horaires imprimés, *qui semblent donner bonne conscience aux autorités responsables,* ne sont qu'un leurre. *Il est temps que l'enseignement musical devienne en France une réalité, que les postes budgétaires soient créés, que les maîtres qualifiés soient recrutés pour tous les niveaux de la scolarité et que les programmes soient entièrement réaménagés.*

De récentes confrontations musicales internationales (Congrès de l'International Society for Music Education : I.S.M.E.) ont mis pleinement en lumière le déclassement de la France par rapport aux autres pays.

Alors que l'éducation artistique prend résolument place parmi les préoccupations majeures des grandes nations civilisées, alors que la musique connaît un essor considérable dans le monde, une évolution à rebours relègue la France au dernier rang des Nations, *malgré le dévouement et la compétence d'un personnel enseignant trop peu nombreux.*

L'Etat ne se préoccupe pas de doter la jeunesse d'une culture artistique, facteur d'équilibre indispensable dans le monde d'aujourd'hui et dans la civilisation de loisirs de demain.

Devant une telle dégradation du patrimoine culturel de notre pays, d'urgentes mesures de sauvegarde doivent être prises. En tout premier lieu, l'enseignement musical, élément essentiel de la culture générale et de la culture universelle, *doit être entièrement repensé et* effectivement assuré, de l'école maternelle à l'enseignement supérieur.

En 1968, la France accueillera à Versailles des éducateurs musicaux du monde entier. Il est indispensable qu'elle soit mise à même, d'ici là, de tenir une place dont elle n'ait pas à rougir. Quatre années peuvent tout juste permettre de redresser partiellement une situation compromise, mais à la condition expresse que le cri d'alarme lancé aujourd'hui soit entendu des responsables.

C. FRANK :

SONATE POUR PIANO ET VIOLON

par G. LEPRINCE

Cette sonate a été jouée, pour la première fois, au Cercle artistique de Bruxelles, le 16 décembre 1886, par l'auteur et le violoniste Ysaye. Elle est dédiée à ce dernier, et le manuscrit dédicacé lui a été remis par Ch. Bordes, le jour de son mariage, 28 septembre 1886.

Les sentiments d'amitié qui unissaient les deux exécutants et les circonstances de sa dédicace, ont-ils inspiré la composition du maître ? Je ne crois pas qu'on puisse l'affirmer et le prouver. Mais que cette œuvre soit tout imprégnée de sentiments, on ne peut le nier ni le négliger. Si la présente analyse s'applique à l'étude de la composition musicale, elle n'en ignorera pas, systématiquement, l'expression sentimentale ; elle en proposera même une interprétation suivie ; remarques objectives, donc, et remarques subjectives ; je ne séparerai pas les unes des autres, considérant volontiers l'ensemble des secondes comme une hypothèse capable d'animer la précision didactique des premières.

Je constate d'abord que cette sonate se compose de quatre morceaux, comme une sonate classique ; cependant, ces mouvements ne sont pas tout à fait réguliers ou classiques :

1° Un *allegretto très modéré,* dont la tonalité générale est majeure ;

2° Un *allegro,* dont la tonalité générale est mineure ;

3° Un mouvement *très modéré,* intitulé *Récit-fantaisie,* tonalité générale mineure ;

4° Un *allegretto un peu animé,* tonalité générale majeure, la même que celle du premier mouvement.

Premier mouvement.

D'abord au piano quatre mesures : dans chacune d'elles, un accord dissonant sans préparation, construit sur la dominante, sous deux formes différentes, joué très piano ; ces accords expriment une inquiétude voisine de l'anxiété. Dans chacune de ces quatre mesures, à la main droite, deux notes qui montent, la seconde beaucoup plus longue que la première, six fois plus longues. Dans ces couples de notes, aucun son de l'accord parfait, mais toujours, ceux appartenant à la septième de dominante ; chacun de ces groupes de deux notes est différent ; l'écart entre les deux notes chaque fois plus grand, interrogation profonde, appel timide et pressant, drame de conscience dont l'expression est réduite à l'essentiel. En fait, c'est après avoir achevé tout ce premier morceau que Franck a disposé cette ouverture dénuée d'ornementation, cette porte étroite, à l'entrée de son monument (A 1).

Pour qu'on se rende bien compte de la valeur expressive de cette introduction, on peut la reprendre en recourant aux notes de l'accord parfait les plus rapprochées, chaque fois, de celles du texte : *la-do dièse, mi-la, la-mi, mi-do dièse.* L'expression devient celle d'une berceuse rassurante. L'interprétation en ce sens sera renforcée, si on fait entendre, à la base, des accords consonants formés de *la-do dièse-mi.*

Réponse du violon qui n'est pas tellement différente de l'humaine, trop humaine interrogation des premières mesures ; elle garde la même mesure et presque son rythme : brève, longue ; mais les longues ne valent, en général, que deux fois les brèves. Cette réponse, elle aussi, fuit les notes de l'accord parfait, elle utilise les notes de l'accord dissonant de quatre sons formé sur la sensible : *sol dièse, si, ré, fa dièse* (A 2).

Si nous descendons d'un ton ou d'un demi-ton seulement les notes, pour utiliser celles de l'accord parfait, nous aurons une expression bien moins émue, bien plus simple et franche, somme toute populaire, et on saisira mieux l'intérêt du commentaire précédent.

Cette mélodie se prolonge comme le regard pur d'un ange. Ce premier élément est aussitôt répété avec deux petites différences qui rendent le thème encore plus émouvant et profond : répétition de la note la plus basse : *fa dièse,* note élevée moins haute d'un demi-ton : *do dièse.* Puis, léger chromatisme : le regard angélique s'apitoie, répétition de la petite descente chromatique et fin sur un *sol dièse* qui, par suite d'une modulation doit être considéré comme la dominante de *Ut dièse majeur* (A 3). Se poursuivant, en effet, la phrase se transporte dans un registre plus aigu, le demi-ton descendant s'y transporte aussi ; le sentiment se fait plus délicat, plus pudique si l'on veut, mais non moins profond (A 4). Dans l'élément suivant le rythme berceur subsiste, le mouvement chromatique, cette fois ascendant, est encore plus marqué : l'ange descend encore plus vers notre humaine condition. Reprise de ce dernier élément un ton plus haut, et la période se termine, sans vraiment conclure, par des montées, pleines de force et même d'espoir.

J'ai parlé et parlerai peut-être encore d'ange ; c'est au fond à un sentiment humain que je pense, celui de l'homme qui cherche au-delà de ses sensations journalières, Dieu. A prendre au pied de la lettre une figuration angélique, on commettrait même, à mon avis, un contresens grave. C'est justement par l'absence de cette figuration, c'est par son sentiment et tout humain et simplement religieux, que Franck se distingue d'un Wagner : l'auteur de *Parsifal* peint et les tortures de la chair et un milieu qui est, ou prétend être supra-terrestre, c'est une interprétation individuelle et une description décorative que nous donne son espèce de mysticisme ; l'auteur de la *Sonate*

en La s'en tient à une religion enseignée et dogmatique ; ses expériences mystiques, il les rapporte à un ensemble d'images et d'idées connues de ses coreligionnaires. Toutefois, des indications de nuances jalonnent et éclairent la partition, elles marquent des oppositions, à quoi celles-ci correspondent-elles ? Elles semblent être d'ordre intellectuel et — comme le fait entendre Jardillier dans son livre sur *La musique de chambre de César Franck*, à propos de *Prélude, Choral et Fugue* — elles ont la résonance des pensées pascaliennes ? Est-il, en effet, une force divine qui réponde à l'appel de l'homme, qui soutienne ses efforts sans les supprimer, sans en altérer la liberté, en qui se confondent la réponse et la question, qui soit comme dans un miroir le reflet brillant de l'âme humaine, s'éloigsant quand elle s'éloigne, se rapprochant quand elel se rapproche ? Et cette notion théologique a-t-elle été définie et discutée de telle sorte que tout chrétien la connaisse, et que sur elle puisse reposer une méditation artistique ? Oui, cette puissance, notre culture littéraire suffit pour nous la faire connaître, elle s'appelle la Grâce. Après plusieurs auditions, de nombreuses exécutions à quatre mains, ou avec un violoniste, la sonate de Franck m'apparaît comme « le jeu de la Grâce ». Je vous propose dès lors les formules suivantes pour chacune des quatre parties, étant bien entendu que cette notion théologique, qui s'apparente à celle d'expériences d'ordre sentimental et que César Franck n'a pas pu ne pas connaître, a pu opérer dans son inconscient et, sans propos délibéré de sa part, l'inspirer et le guider dans sa création artistique :

1° L'âme perd la Grâce.

2° L'âme sans la Grâce.

3° L'âme recouvre la Grâce.

4° L'âme avec la Grâce.

Et maintenant, je crois que je pourrai aborder le merveilleux mystère musical, la forme même, qui en fait l'originalité, qui en est véritablement le fond.

A propos de la mélodie confiée au violon et que j'ai citée fragmentairement, j'attire l'attention sur quelques points :

1° Elle est très longue : elle s'étend sur 27 mesures ; de ce flux mélodique César Franck était très fier. De plus, dans son premier élément surtout, elle est caractéristique de toute l'œuvre, elle en est la mélodie-mère qui reparaîtra dans tous les mouvements. En troisième lieu, il ne faut pas croire que le violon s'oppose constamment au piano, que la partition de chacun de ces instruments symbolise exclusivement un sentiment, représente un élément du conflit, ce serait trop simple, trop monotone, ce serait méconnaître la liberté d'expression lyrique du compositeur.

Pendant les dernières mesures de la phrase angélique, le dialogue entre les deux instruments reprend : le piano fait entendre ou des notes répétées ou des notes descendant par demi-tons, sorte de plainte haletante, de revendication, en même temps de grands accords, grands au sens propre du mot : le premier exige entre le pouce et le petit doigt un écart correspondant à 10 notes (César Franck avait une main « gigantesque » qui s'ouvrait du *do* au *sol* de l'octave supérieure, M. Emmanuel, *César Franck*, Laurens, 1930).

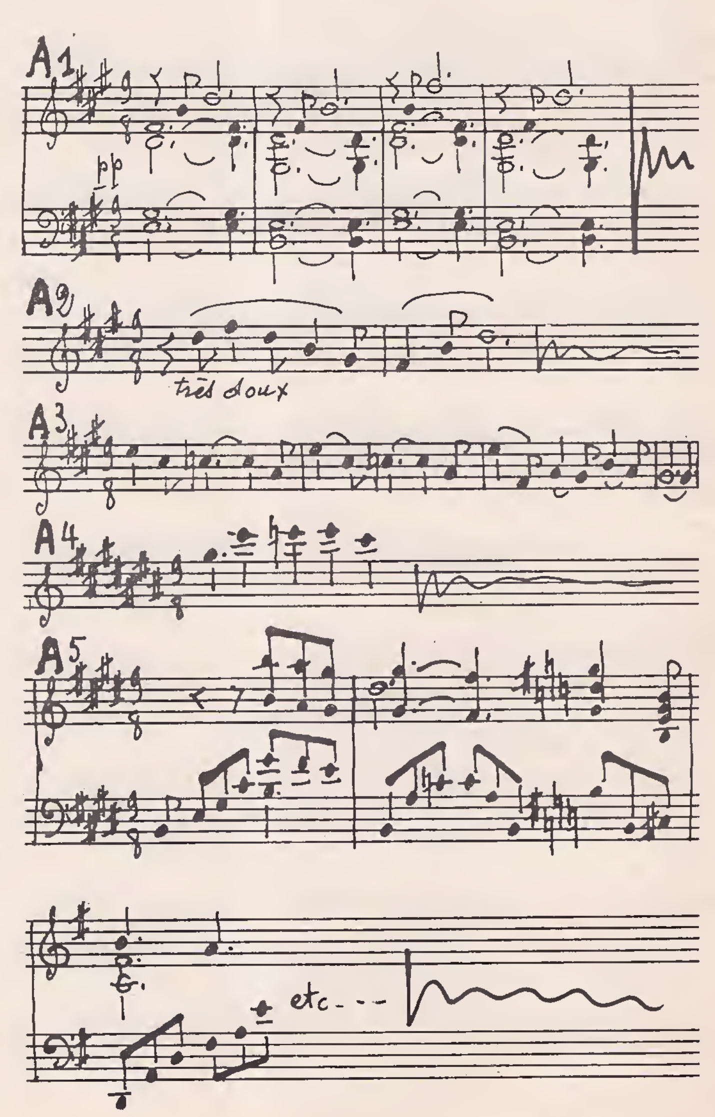
Nouveau thème, piano seul, plainte admirable ; nous avons déjà essayé d'en caractériser l'expression sentimentale ; thème simple, pas de note précipitée, pas d'insistance à l'aide du chromatisme, des notes descendantes, la première est la dominante, l'avant-dernière répétée est la médiante ; par une jolie opposition de tons (*Sol Majeur*, après *Mi Majeur*), un second élément s'ajoute et contient encore une note répétée, la médiante (A 5). Conclusion piano en *fa dièse mineur*, tournant autour de la médiante *la*, dans le rythme berceur de la phrase du violon, mais sans espoir.

Après un nouveau développement au piano, dénué de tout effet extérieur, l'ange du violon répond ; ce nouveau regard est plus simple, plus près de nous encore, il utilise cette fois-ci les notes de l'accord parfait et se termine en descendant sur la tonique (*ut dièse mineur*).

Répétitions de ce thème au piano ; mais, tout de suite après, ce dernier fait entendre des tierces ascendantes mineures, de nouveau pleines de trouble. L'ange insiste avec des nuances, elles, pleines de pitié. L'interrogation désespérée par tierces ascendantes revient au piano, très chargée de dissonances et ramène la grande phrase initiale du violon. Dans cette espèce de réexposition, l'accompagnement du piano diffère : accords éthérés ; mais la phrase du violon se déploie ici également sur 27 mesures, les 8 premières sont les mêmes que dans la première page ; le reste diffère un peu et se termine, en montant plus haut et plus délibérément, toujours dans la tonalité centrale de *La Majeur*.

La grande plainte humaine revient aussi au piano, mais dans des tons différents de ceux de la première citation, développement un peu moins long que le premier, moins violent, plus renfermé, plus têtu ; et, comme dans la première exposition, après ce développement, la mélodie du violon réapparaît et se fait plus insistante, pendant que les interrogations désespérées de 2 tierces mineures montent au piano ; puis rapidement, par 2 accords très simples se conclut ce morceau dans le ton initial et principal ; il semble que l'ange disparaisse décidément vers les régions que rien ne vient troubler.

(A suivre)



BEETHOVEN : SONATE en UT DIÈSE MINEUR, OP. 27, N° 2

(clair de lune)

par René KOPFF
Professeur d'Education Musicale au Lycée Kléber, à Strasbourg

Partition :

Sonates de Beethoven. Ed. Durand, Premier volume, p. 244 ou toute autre édition.

Enregistrements :

Yves Nat : Discophiles DF 730.006.

Wilhem Kempff : Deutsche Grammophon Prestige 619.227.

Composée en 1801, la **Sonate en ut dièse mineur** parut en 1802 sous le titre et avec la dédicace que voici :

« Sonata quasi una fantasia per il cembalo o piano-forte composta e dedicata alla Damigella Contessa Giulietta Guicciardi da Luigi van Beethoven. Opera 27 n° 2 ».

Giulietta Guicciardi était la fille d'un comte italien qui s'était fixé à Vienne en 1800 et qui était apparenté par sa femme à la maison de Brunswick. Son biographe dit qu' « en 1801 elle avait à peine dix-sept ans. Et comme beaucoup d'Italiennes, elle eut de bonne heure l'aspect et le visage d'une femme. Elle était d'une beauté rare : elle avait une démarche royale, les traits du visage admirables de pureté, des yeux grands et profonds d'un bleu sombre, les cheveux noirs et bouclés ». Sa beauté et sa grâce firent sur Beethoven une impression si profonde, qu'il en devint bientôt amoureux. Il faut croire que l'extraordinaire figure d'un Beethoven impressionna aussi, passagèrement, cette jeune beauté dont on sait par ailleurs qu'elle était frivole et coquette. Car dans une lettre à Wegeler du 16 novembre 1801, Beethoven affirme que cet amour était réciproque : « ...Ce changement est l'œuvre d'une charmante enfant, qui m'aime et que j'aime ; depuis deux ans, j'ai de nouveau quelques instants de bonheur et pour la première fois je sens que le mariage pourrait me rendre heureux ; malheureusement elle n'est pas de mon rang, et maintenant je ne pourrai certainement pas me marier... ». Effectivement la rupture ne se fit pas attendre longtemps ; en 1803 elle devait épouser le comte Gallenberg, compositeur médiocre et garde des archives musicales de l'Opéra Impérial de Vienne. La lettre citée plus haut prouve d'ailleurs que Beethoven ne semblait pas se faire trop d'illusions. La rupture n'en fut pas moins douloureuse pour lui. Mais depuis plusieurs années déjà Beethoven avait d'autres inquiétudes encore. Sa santé le tourmentait et il sentait venir la surdité. Dans une lettre à Wegeler du 19 juin 1801 il dit : « Seulement le démon envieux, ma mauvaise santé, m'a jeté un bâton dans les roues : mon ouïe s'est, depuis trois ans, toujours affaiblie... Je peux dire que je passe misérablement ma vie ; depuis presque deux ans j'évite toutes les réunions, parce qu'il ne m'est pas possible de dire aux gens : je suis sourd. Si j'avais n'importe quel autre métier, cela irait encore, mais dans le mien, c'est une situation terrible ». Mais il affrontait héroïquement son destin, et l'on peut lire dans une autre lettre : « Vous ne me verrez qu'aussi heureux qu'il m'est donné de l'être ici-bas ; pas malheureux, non, je ne pourrais le supporter ; je veux saisir le destin à la gorge ; sûrement il ne m'abattra pas tout à fait ».

Alfred Cortot fait remarquer qu'en réalité l'opus 27 n° 2 n'était pas destiné à Giulietta ; cette dédicace a été le fruit d'un échange entre deux élèves, ce qui enlève à l'histoire beaucoup de sa poésie romantique. C'est le **rondo en sol** que Beethoven aurait originairement destiné à Giulietta, car à l'époque où il composait cette sonate, il n'avait pas encore de raison de suspecter la rupture de son amour. On peut constater d'ailleurs que jusque là les différents numéros d'un même opus étaient dédiés à une personne unique. Alors pourquoi dans l'opus 27 la deuxième sonate n'est-elle pas comme la première dédiée à la princesse de Liechtenstein ? Il semble plus naturel de rapprocher cette sonate de l'accablement et de la fureur que produisirent chez Beethoven les progrès de la surdité. Ainsi cette sonate apparaitrait comme la préface de la terrible crise dont va naître le Testament de Heiligenstadt (6 octobre 1802), crise à laquelle la rupture avec Giulietta a contribué pour une grande part.

A Vienne cette œuvre fut longtemps appelée la « sonate de la tonnelle » (Laubensonate) parce qu'on s'imagina que Beethoven avait improvisé l'adagio dans la tonnelle d'un jardin en présence de la belle comtesse. Le succès populaire de cette œuvre allait plus tard jusqu'à irriter Beethoven qui s'écria un jour : « On parle toujours de la sonate en ut dièse, et cependant j'ai composé des œuvres qui lui sont de loin supérieures ». Aujourd'hui cette sonate porte traditionnellement le sous-titre : « Clair de lune ». Cette appellation n'est pas de Beethoven. Elle est due à Ludwig Rellstab (1799-1860) dont les poèmes inspirèrent à Schubert de nombreux lieder. Rellstab prétendait faussement que l'adagio avait été inspiré au musicien par la vision « d'une barque sur le lac des Quatre-Cantons par une nuit lumineuse ». Or Beethoven n'y a jamais été. D'autres programmes ont été proposé. Dingelstedt (en 1840) a rapproché cette sonate du Faust de Goethe Dans l'adagio il entend le monologue de Faust qui médite et cherche sans trouver et qui se révolte. Dans le scherzo Faust rencontrerait Marguerite, une fleur suave et céleste, qu'aussitôt dans le presto final, il entraîne dans sa chute et dans son combat contre les forces maléfiques. Oulibicheff (en 1856) retient surtout le contraste entre le premier et le dernier mouvement, entre la résignation et la révolte et s'étonne qu'un scherzo sans lien avec ce qui précède et ce qui suit ait pu s'égarer entre ces deux mouvements.

Par le sous-titre « quasi una fantasia » (presque une fantaisie) Beethoven indique que délibérément il ne suit plus la coupe classique de la sonate et que son œuvre est plutôt une fantaisie c'est-à-dire une œuvre libre, une improvisation. Cette sonate, en effet, ne comporte pas de premier mouvement vif. Elle commence par un adagio élégiaque et mélancolique relié à un allegretto de la forme d'un scherzo par l'indication « attaqua subito », et d'un presto final en forme-sonate.

Premier mouvement : Adagio sostenuto : 2/2 en ut dièse mineur.

C'est un admirable mouvement lent de forme-lied, dont l'accent, le sentiment et le rythme sont sans doute responsables des sornettes inventées par Rellstab. S'il faut trouver une force inspiratrice en dehors des sentiments mêmes de Beethoven n'est-ce pas peut-être dans cet interlude orchestral de Mozart au début de Don Giovanni, à l'instant où le Commandeur, blessé à mort, appelle au secours ? Tout le mouvement est basé sur une harmonie arpégée en triolets de croche (A) présentée en cinq mesures d'introduction, doux bercement qui crée cette atmosphère poétique d'un nocturne avant la lettre, pendant que — c'est Berlioz qui parle — « la main gauche étale doucement de larges accords d'un caractère solennellement triste... ».

Puis (mes. 5) apparaît, tranquille, comme plein d'une grande douceur et d'une triste résignation, planant au-dessus des arpèges ce thème principal (B) qui semble d'abord se chercher lui-même dans cette répétition monotone de sa première formule rythmique Comme pour mieux muer l'allure de marche funèbre de son motif de tête en chant d'amour, ce thème module aussitôt vers la douceur du relatif mi majeur. Est-ce déjà trop sourire dans la détresse ? Voici que le thème est repris en mi mineur (mes. 10) pour aboutir au ton mineur de la dominante si. La plainte d'une idée secondaire (C) s'appuie à deux reprises (mes. 16 et 18) sur une déchirante dissonance de neuvième qui sonne comme un cri de révolte ; et la phrase s'apaise en se tournant vers fa dièse mineur. C'est dans ce ton que le thème principal est repris et semble vouloir conclure la première section.

Mais la cadence est évitée et une section médiane plus mouvementée s'enchaîne aussitôt. Sur une longue pédale répétée de la dominante principale (sol dièse) un petit motif de trois noires se répercute alternativement en-dessous et au-dessus des arpèges qui poursuivent leur mouvement (mes. 28 à 31). Puis ces triolets eux-mêmes semblent vouloir sortir de l'immobilité pour monter vers la lumière en longues grappes brisées (mes. 32 et suiv.) sur les notes dissonantes d'un accord de septième diminuée. Mais comme épuisée par cet effort, l'âme du musicien se laisse retomber vers l'abîme, où, après quelques accents appuyés, elle s'apaise en revenant vers la tonalité principale de do dièse mineur.

La troisième section commence donc comme la première (mes. 42). Le thème principal se tourne de nouveau vers mi majeur, mais revient aussitôt au ton principal dans lequel se déroule aussi le cri de révolte de l'idée secondaire. Et tout s'apaise dans une coda lugubre (mes. 60) où les arpèges cherchent en vain à remonter encore une fois vers la lumière, pendant que le glas funèbre sonne inlassablement dans les profondeurs sépulcrales de la dominante grave.

Deuxième mouvement : Allegretto : 3/4 en ré bémol majeur.

Franz Liszt a dit un jour de l'allegretto qui s'enchaîne ici dans le ton majeur homonyme que c'était « une fleur entre deux abîmes ». En effet la mélancolie profonde de l'adagio s'éclaire ici pour quelques instants. C'est une page délicate et fraîche, d'une grâce touchante, dans laquelle, peut-on imaginer, Beethoven a évoqué la beauté de celle à qui il dédia son œuvre. Ce court scherzo n'est qu'une brève apparition entre les deux mouvements principaux un peu comme Giulietta était elle aussi un bref rayon de lumière dans l'existence tourmentée du musicien. Un thème léger et presque populaire (D) est repris, enrichi de retards. Il en est de même de sa phrase complémentaire. La polyphonie du trio (E) en deux phrases également est toute de syncopés et de retards. Il a quelque chose de rustique avec ses sforzandi sur le troisième temps.

Troisième mouvement : Presto agitato : 4/4 en do dièse mineur.

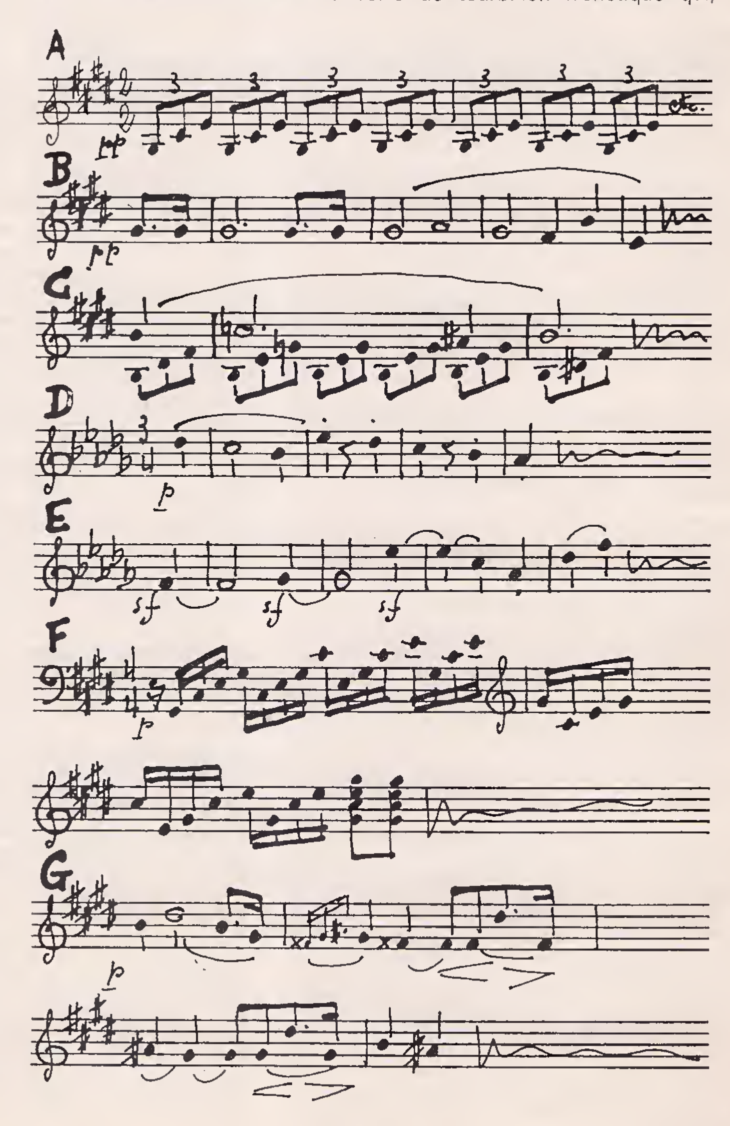
Ce finale nous replonge de nouveau dans le drame. Mais autant la douleur du premier mouvement était calme, autant celle du troisième est fiévreuse, tumultueuse, exaspérée. Si le premier mouvement s'accommodait, quoiqu'avec mélancolie, de l'aimable romantisme de clair de lune imaginé par Rellstab, ce dernier mouvement pourrait représenter une autre nuit, bien plus tourmentée, où se déchaîne avec un fracas impétueux, l'orage et la tempête. C'est une véritable lutte du musicien contre son destin. Dans tout ce mouvement il est en proie à une furieuse tempête intérieure qui rappelle cette phrase qu'il a écrite lui-même : « ...Pas malheureux, non, je ne pourrais le supporter ; je veux saisir le destin à la gorge... ». Hoeweler y voit une paraphrase musicale d'un poème de Goethe : « Rastlose Liebe » (Amour sans repos). Les deux thèmes principaux pourraient en effet représenter respectivement les vers suivants :

« Dem Schnee, dem Regen, dem Wind entgegen...
.. ..
Alle das Neigen von Herzen zu Herzen,
Ach, wie so eigen schaffet das Schmerzen ».
(Contre la neige, la pluie, le vent...
.. ..
Ce doux penchant de cœur à cœur
Hélas ! n'engendre que douleurs.)

Ce finale est effectivement en forme-sonate à deux thèmes, avec exposition, développement, réexposition et coda ; mais une extraordinaire compénétration des éléments provoque un « survoltage », comme dit J. Lonchampt, qui met la forme en fusion sans la briser. Le premier thème (F), essentiellement dynamique, a la brutalité d'un phénomène physique. W. von Lenz le comparait à « la poussée d'une coulée de lave enflammée ; à chaque moment de son ascension deux coups de tonnerre éclatent et la rejettent à son point de départ ». Le second thème (G), d'ordre lyrique, est comme un chant haletant et exalté qui domine la tempête ou s'y mêle.

Exposition :

« Sur le staccatissimo de l'accompagnement, qui fouette comme une grêle, la rafale se déchaîne par cinq coups de vent forcenés » dit Romain Rolland. La main droite monte en arpège brisés qui éclatent sur le dernier temps en deux accords bondissants. A cela s'enchaîne une sorte de tourbillon frénétique qui,



brusquement, s'arrête sur un point d'orgue. La rafale reprend par trois fois pour s'enchaîner au second thème principal (mes. 21) dans le ton de la dominante, chant tourmenté dont l'élan est d'abord comme retenu, piano, sur un battement rapide d'arpèges et de trémolos de la main gauche, et qui s'exalte rapidement dans un crescendo en octaves fortement syncopées. Une brusque modulation par la cadence rompue (mes. 33) introduit, dans le ton de la majeur, un trait précipité répété deux fois et accompagné la seconde fois par un martellement d'accords à contretemps. Après un retour modulant en sol dièse, le deuxième thème est encore prolongé par un élément en accords staccato (mes. 43), qui, lui aussi, est repris crescendo en octaves hachées, et qui semble vouloir s'apaiser dans un court dessin conclusif (mes. 57. etc.). Mais déjà le mouvement rapide des doubles-croches a repris à la main gauche. Il s'enfle rapidement aux deux mains (mes. 63) pour amener à la reprise de cette exposition.

Développement :

Le développement (mes. 66) aussi s'ouvre sur cette rafale d'arpèges du premier thème, mais en do dièse majeur qui sera vite considéré comme dominante du ton de fa dièse majeur. Le développement se poursuit par un épisode lyrique où le second thème principal passe gravement de la main droite (mes. 72) à la main gauche (mes. 76) et module ensuite pour revenir vers sol dièse, dominante du ton principal. Sur une longue pédale grave en trémolo de cette dominante, un dessin résigné descend calmement par degrés, comme épuisé, pour s'achever sur deux longs accords (mes. 101-102).

Réexposition :

Dans la réexposition (mes. 103), le premier thème est identique à lui-même, mais ne reprend pas après le point d'orgue. Le second thème apparait aussitôt dans le ton principal aussi (mes. 117).

Coda :

Après le dessin conclusif l'agitation reprend (mes. 158). C'est une importante coda qui commence par deux coups de vent (mes. 160) et qui se poursuit par deux fulgurantes cadences culminant sur des points d'orgue (mes. 164-167). Le second thème apparait à la main gauche (mes. 168) pour être repris en octaves à la main droite (mes. 172) pour aboutir à une cadence mouvementée en arpèges et traits descendants et ascendants qui finissent sur un repos prolongé, adagio (mes. 189-190). Le dessin conclusif apaisé revient doucement pour se muer en un dernier sursaut arpégé. Deux accords secs ff terminent la sonate.

Et Romain Rolland conclut son commentaire : « Quand, après un moment, la respiration reprend et que l'homme se relève, c'est fini du vain débat, des sanglots, des fureurs. Ce qui est dit est dit, et l'âme est vidée. Il ne reste plus, dans les dernières mesures, que la force majestueuse, dominant, maîtrisant, acceptant le torrent ».

Une lectrice, Professeur d'Education Musicale à Blida (Maroc), sans contacts professionnels ou pédagogiques avec quiconque, nous demande de lui procurer un (ou une) correspondant afin d'échanger points de vue, conseils, etc...

Nous remercions vivement à l'avance tout lecteur répondant favorablement à cette demande.

Ecrire à « L'Education Musicale », 36, rue Pierre-Nicole, Paris (5e).

SCHOLA CANTORUM

269, Rue Saint-Jacques - PARIS-Ve - ODÉ. 56-74

ÉCOLE SUPÉRIEURE DE MUSIQUE DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par
Charles BORDES, Alexandre GUILMANT et Vincent d'INDY
Placée sous le Haut Patronage du Ministère des Affaires Etrangères
Subventionnée par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine
et pour ses concerts, par le Ministère de l'Education Nationale

Directeur : **Jacques CHAILLEY**

Directeur Adjoint : **André MUSSON**

SECTION SPECIALE DE PREPARATION

aux examens et C.A.E.M. 1er degré et 2e degré

Aux concours d'entrée au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine) et Cours Normal de la Ville de Paris

CONCOURS DU PROFESSORAT

assuré par :
André MUSSON : Dictées Musicales ; Déchiffrage au piano et transposition — Françoise LENGELE : Harmonie ; Improvisation d'accompagnement — Paule DRUILHE : Culture générale ; Littérature ; Histoire de la civilisation — Michel GUIOMAR : Histoire de la Musique, Morphologie.

Etat (C.A.E.M. 1er et 2e degrés), Lycée La Fontaine, Ville de Paris et Cours Normal.
Directeur d'Etudes : André MUSSON.

B. BARON (direction chorale, solfège), R. BRYCKAERT (pédagogie, solfège), O. CORBIOT (commentaires de disques), F. LENGELE (harmonie, improvisation), A. MUSSON (dictées, déchiffrage), A. TALIFERT (chant), P. DRUILHE (correction de devoirs d'histoire des civilisations, d'histoire de la musique, d'analyse des œuvres littéraires et musicales), J.-E. MARIE (acoustique), P. MAILLARD-VERGER (analyse des œuvres musicales).

Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves se préparant au professorat

Au début d'octobre, tous les élèves sont astreints à subir un examen de classement. Selon les résultats obtenus, ces élèves seront orientés soit vers une scolarité d'une année au terme de laquelle ils pourront être présentés à la première partie du Professorat ; soit vers une scolarité préparatoire. A la fin du premier trimestre, les élèves fréquentant cette classe préparatoire pourront être admis à la classe supérieure après avis du Conseil des Professeurs et si les notes obtenues au cours du trimestre le permettent.

Seuls les élèves titulaires de la première partie du C. A. sont dispensés de l'examen de classement.

Les études sont sanctionnées par les compositions trimestrielles portant sur toutes les épreuves figurant aux examens

Renseignements - Inscriptions au Secrétariat
de 9 h 30 à 12 h et de 14 h 30 à 19 h

EXAMENS ET CONCOURS

ÉPREUVES 1964

C.A.E.M. — 2e degré

Harmonie

Allegretto grazioso

p mp cresc. f Cédez rall. p doloiss. pp

Allegro moderato

p mf f dim. rall. Allarg. Lent p f

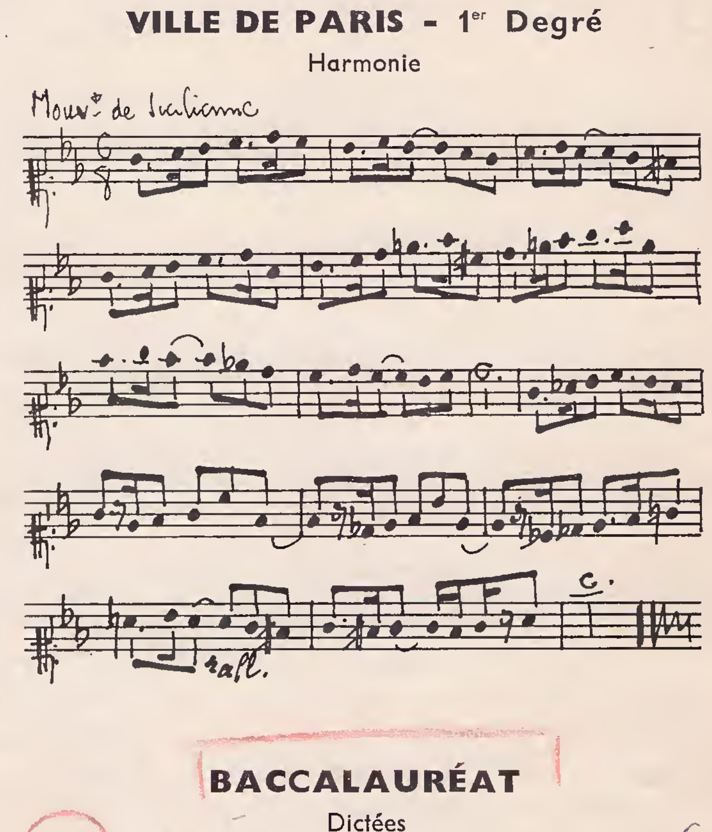
VILLE DE PARIS - 1er Degré

Dictée

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)

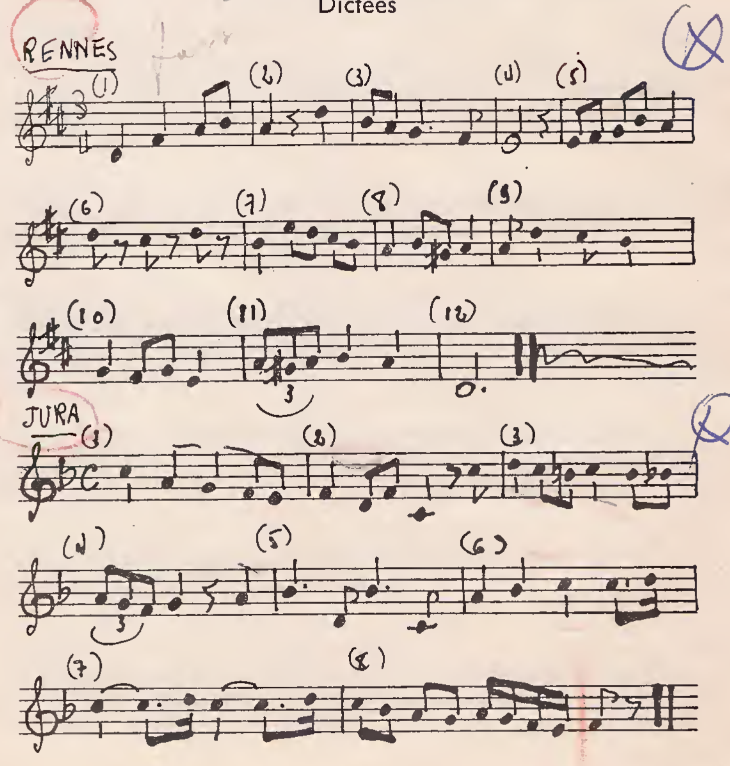
VILLE DE PARIS - 1er Degré

Harmonie



BACCALAURÉAT

Dictées



LE TRITON DANS LES MUSIQUES POPULAIRES PRIMITIVES

par Jacques NAHOUM

Professeur d'Education Musicale
au Lycée Voltaire, à Paris

L'auteur de cette étude serait très reconnaissant aux lecteurs de lui faire parvenir, par l'intermédiaire de « *L'E. M.* », des mélodies a triton françaises, du même type que celles analysées ici. Il s'agit du folklore français, bien entendu.

Nous allons continuer, dans ce deuxième article, l'étude des mélodies à triton de l'île de Florès, en Indonésie ; nous verrons se préciser petit à petit leur signification : notons dès maintenant que nous avons pu établir déjà une certaine corrélation entre ce genre de mélodies, le rythme ternaire, une forme particulière d'ornement, et le sujet même des chants, souvent dramatique (1).

N° 76, p. 55 : Léo Lélé. District de Lio. Village : Nggéla.

(Exemple 14)

Ce dernier exemple (14) offre le type même d'un système à ambitus de triton sous forme de son renversement, la quinte diminuée, utilisée structurellement sous la forme de deux tierces mineures conjointes, que nous rencontrerons souvent par la suite dans d'autres régions, étrangères même à l'Indonésie, comme l'Australie, l'Afrique, les Philippines, etc..., et, notons-le, qui a toujours un sens très précis : magie, rites funéraires, désespoir, mort. N'y aurait-il pas, ici, dans ce cas précis, une sorte de *sentiment commun* à tous les hommes, celui de la tristesse, provoqué par l'accord de septième diminuée, sous sa forme mélodique ou harmonique ? Nous les rencontrerons sous sa forme harmonique en Australie et en Afrique, à plusieurs reprises. Pour cet exemple 14, nous avons par bonheur le sujet du chant : « Chant composé à l'occasion d'une malheureux événement à l'école Nggéla. Là, un professeur, furieux, donna un coup de pied dans l'abdomen d'un de ses élèves, ce dont l'enfant mourut. Il est difficile d'imaginer un texte simple et plus sobre que celui de ce chant. » (2)

« My brother Léo Lélé wanted (to kill) . » (2)

N° 79, p. 57 : Lélé ana. Village : Kurulande. District : Lio.

(Exemple 15)

La mélodie gravite autour du tétracorde à triton ; dans cette si courte mélodie, trois sauts de triton ; la fin est tout à fait remarquable parce que tous les degrés du tétracorde A se font entendre en notes conjointes descendantes. La constante de quarte est ici manifestement absente.

Il s'agit d'une berceuse, qui nous raconte la *faim* d'un bébé, ses cris, donc un état anormal :

I. Mon bébé, ne *crie* pas (Lélé ana, ana, ka'u maé ké).

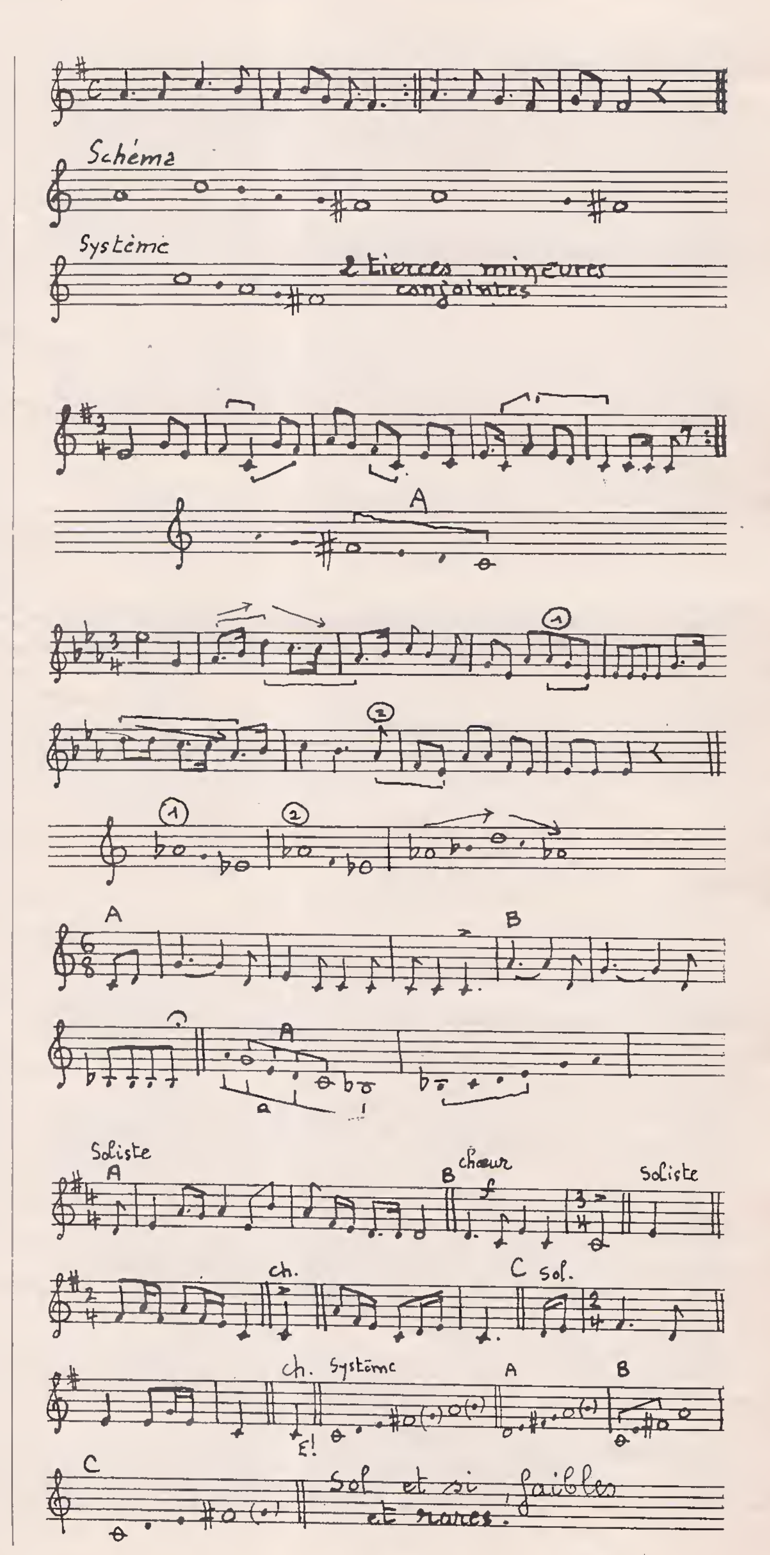
Tu cries parce que ton petit ventre a *faim*, etc...

N° 80, p. 58 : O Kobé. Village : Kurulande. District : Lio.

(Exemple 16)

« Le triton joue encore ici un rôle. Ambitus d'une octave où chaque degré est utilisé. » J'ajouterais que le mi bémol aigu ne se fait entendre qu'au début, que le ré va toujours au do, qu'il ne joue donc absolument pas le rôle de sensible.

N° 83, p. 59 : Andalé Bara. Village : Kurulande. District : Lio.



(Exemple 17)

« Chant de travail. Caractère très particulier : jolie descente vers la fin. Chant de cueillette du riz. Grand pouvoir d'attraction de ce chant sur les jeunes filles. Noter la combinaison, surgissant de nouveau, du rythme *ternaire* et de l'intervalle de triton ; ce dernier, plus ou moins dissimulé, mais présent néanmoins (mi-si bémol). » (3)

N° 88, p. 63 : Séna é. Village : Kurulande. District : Lio.

(Exemple 18)

« Chaque phrase du soliste se termine par des notes fortissimo du chœur. Notez encore le trouble apporté par le triton en noyant la tonalité. » (4) Compte tenu que sol et si apparaissent rarement et en position faible, le système réel est un pentatonique sans demi-ton, non conforme au cycle des quintes, où le tétracorde à triton joue un rôle très important, notamment dans B, et surtout dans C.

II. — MUSIQUE INSTRUMENTALE

A) Idiophones (5)

a) Les thèmes de *gong* utilisent très souvent le triton harmonique avec la seconde mineure ou la septième majeure. Pourrions-nous penser à cet étrange dualisme mystique dont parle Marius Schneider ? (nous traiterons des cosmologies anciennes et du triton dans un prochain article). La polyphonie vocale en secondes parallèles se rencontre dans ces régions. Il est pour le moins curieux de voir réunis (exemple 19) les deux expressions de ce dualisme, d'autant plus que le gong est rangé par le même auteur da la case lunaire n° 5, donc se trouve dans la zone si-fa-do, zone critique par excellence.

P. 114 : « Gong-theme ». Village : Todo. District : Mangarray.

(Exemple 19)
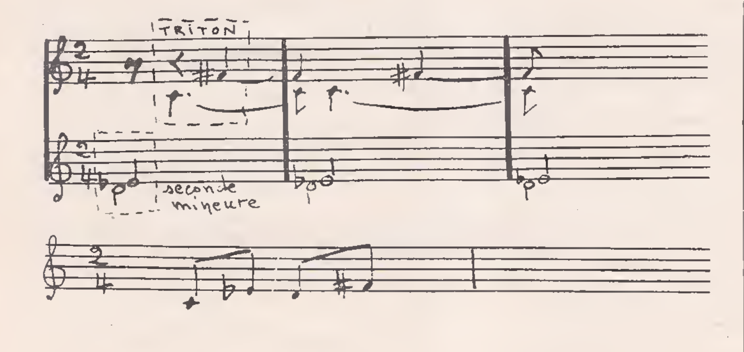
P. 114.

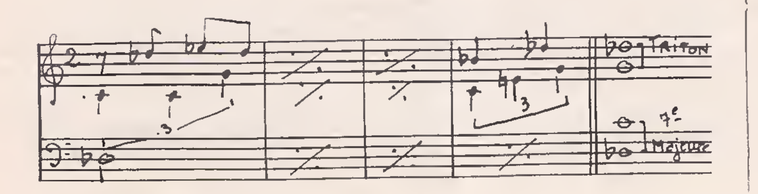
(Exemple 20)

Le troisième exemple (exemple 21), accompagne (gong et tambours), le Manichachih, ou jeu du fouet : deux hommes sont en face à face avec un fouet et un bouclier; c'est un jeu sportif mimant un *combat* : force, rapidité, vigueur; coups de fouet sur le dos.

P. 114 : Kampong « Lempé ». Ville : Ruteng. District : Mangarray.

(Exemple 21)



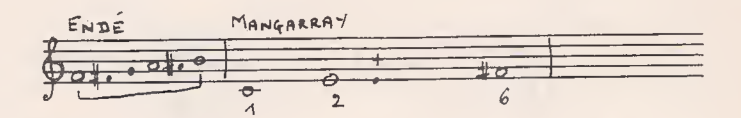


b) Xylophones

La forme la plus primitive de ces xylophones se trouve à Nias sous le nom de doli-doli (joué par des femmes); la forme qui le suit immédiatement est le « holm-xylophon » (touches sur deux lattes parallèles; deux bâtons, un par jeune fille).

Dans le district Endé et dans le district Mangarray, Kunst a mesuré deux xylophones à ambitus de triton (exemple 22).

(Exemple 22)



B) Aérophones

Florès, Nias, Sumatra, Bornéo, Célèbes, et tout l'archipel, possèdent en commun une grande variété de flûtes en bambou, dont certaines ont un ambitus de triton, comme la triple flûte à anneau d'arrêt (« treble ring-stop flute », voir notre exemple 23), et d'autres, de fabrication complexe, sont tout à fait caractéristiques de ces régions par leur construction très spéciale. Nous reviendrons plus en détail sur certains de ces instruments en étudiant la musique du Sud-Nias où le triton joue un rôle absolument fondamental.

1° « *Ring-flute* » *ou flûte à anneau* (6)

« Tube de bambou, ouvert au fond, et fermé par un nœud au sommet; une grande partie de ce nœud a cependant été enlevée, si bien qu'il ne reste qu'un disque mince pour le fermer; en plus, une écaille cunéiforme a été coupée, laissant une minuscule ouverture semi ovale. Après un bambou plat, ou anneau de rotin, est placé autour du nœud, et cet anneau conduit le souffle de l'instrumentiste à travers la fente formée par le nœud et l'anneau contre le tranchant pointu du fond de l'ouverture semi ovale. »

2° « *Ring-stop flute* » *ou flûte à anneau d'arrêt*

Flûte à anneau d'arrêt que l'on trouve dans tout l'archipel, et dont le mécanisme est assez compliqué. Si nous expliquons ici (d'après Kunst) ce mécanisme, c'est qu'une grande variété de flûtes obéissent au même principe de fabrication, notamment les flûtes doubles, toujours jouées ensemble par le même joueur (Naga, Sud-Nias, où le triton joue un rôle important), les triples flûtes à ambitus de triton, etc... J'ai cherché, en vain, des exemples enregistrés ou notés, de ces flûtes indonésiennes, mais, de l'exemple 23 (triple flûte) et de l'exemple donné plus loin de Nias-Sud (surune-ndrawa + ndruri-dana, qui est l'étrange « bambou-diapason » « tuning-fork »), il ressort que l'accord de ces instruments semble avoir été fait en fonction d'un archétype préexistant dans la mythologie primitive, puis dans la musique vocale (beaucoup plus importante que la musique instrumentale, et plus pure, dans ces régions), et conservée de façon plus ou moins *formée* (7) dans la musique instrumentale. Ceci ne peut être évidemment qu'une simple hypothèse, et nous nous garderons bien de tirer des conclusions trop hâtives avec aussi peu d'exemples. Voici en quoi consiste le mécanisme de soufflerie quelque peu compliqué de ces flûtes à anneau d'arrêt.

« A une petite distance du sommet de la flûte, il y a une cloison dans le tube de bambou, ou faite artificiellement, ou, ce qui est plus courant, consistant en un nœud. Un trou est creusé au-dessus dans le tube, et aussi au-dessous de cette cloison, tandis que le nœud lui-même est un peu raboté » (voir figure 1). L'air

rentre par le trou A, est obligé de continuer à cause de l'anneau qui entoure le nœud et produit le son désiré en arrivant à B. Ce procédé est appliqué à toutes les flûtes dont nous allons parler :

a) Flûtes avec anneau complet de feuille de bambou.

b) Flûtes avec une lamelle de feuille mince pincée dans le bambou (voir figure 2). Cette flûte se trouve à Naga et Sud-Nias.

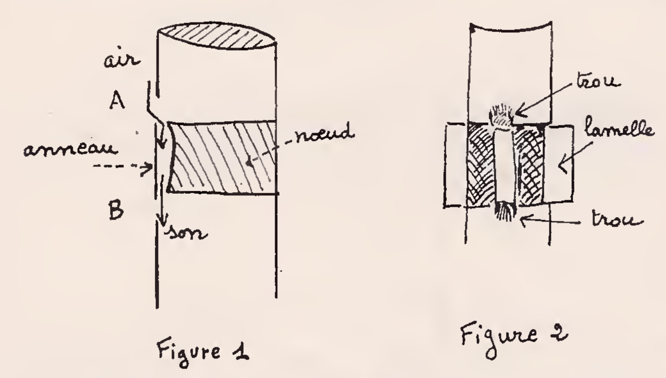


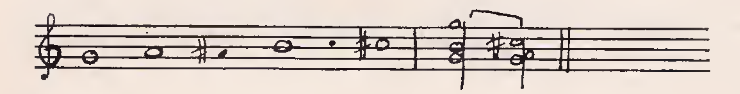
Figure 1 Figure 2

Elle est toujours à trois trous. C'est un très ancien instrument : ces flûtes vont toujours par deux et sont toujours jouées ensemble par le même joueur (le même système existe en Chine). On trouve ces flûtes un peu partout dans l'archipel : elles ont un ambitus de triton.

c) Enfin il y a la *triple flûte* : trois tubes réunis formant un seul instrument joué par un seul instrumentiste (exemple 23); ambitus de triton une nouvelle fois, et que l'on trouve exclusivement, du moins à Florès, dans les districts Nagé et Nagda.

Pp. 143-144 : Triple flûte. Nagé et Ngada.

(Exemple 23)



CONCLUSION

L'étude du triton à Florès est terminée; mais elle nécessite de nombreux commentaires déjà amorcés dans les explications de textes musicaux. Ici doit se placer un texte de Kunst, très important à notre avis, s'avérant même au centre de notre étude. Ce texte a été écrit par Kunst en 1942 (8); Marius Schneider le confirme en l'amplifiant et en citant de nouveaux exemples dans son livre (9), paru en 1946, et, pour notre part, nous avons pu trouver d'autres exemples encore, qui ont l'air de confirmer cette thèse, que voici; il nous a été nécessaire de faire intégralement cette longue citation, qui appelle pourtant quelques réserves, surtout après l'étude (10) faite récemment par Kaufmann-Schneider et publiée dans les colloques de Wégimont concernant la musique des Angami's-Naga :

« ...la mélodie (voir exemple 10 dans notre précédent article) pour les oreilles européennes, est en la bémol majeur, mais de temps en temps, un ré surgit, mais il n'ébranle cependant pas la tonalité, comme les quelques exemples donnés auparavant et les quelques-uns qui suivent, mais que nous devrions considérer plutôt comme un *reste d'une structure mélodique à triton à l'intérieur de la charpente du ton principal* (11).

« Actuellement il n'est pas complètement impossible que les exemples de cette hésitation tonale qui viennent d'être cités et qu'on peut encore citer, doivent toujours être interprétés ainsi.

« Cette façon de considérer la question nous conduit à une curieuse découverte. Quand nous nous demandons de quelles autres parties de l'Indonésie la structure mélodique de triton est venue à notre connaissance, nous trouverons que jusqu'à présent, il n'y a que deux endroits où l'on peut le trouver, le Sud de Nias et parmi une des tribus Naga vivant dans le nord de l'Inde, dans les chaînes de montagnes, à la frontière entre Birmanie et Assam, c'est-à-dire chez les Angami-Naga. Sur la comparaison des mélodies que nous avons connues de ces régions avec celles de Lio, quelque chose nous frappe : c'est que les mélodies à triton des trois régions citées montrent un prédominant sinon exclusif usage du rythme ternaire, tandis que d'autres mélodies des mêmes districts, dans la mesure où elles n'ont aucun intervalle de triton, attribuent une fonction bien plus importante au rythme binaire, dans certains cas presque complètement binaire. Les deux notations suivantes peuvent servir de termes de comparaison (N° 53 - N° 54, p. 36) » (voir exemples 24 et 25 de notre étude). « D'abord (N° 53) (exemple 24), une transcription par le docteur Schneider sur les Angami-Naga, recueillie par Kaufmann :

N° 53 p. 36 (d'après Kaufmann-Schneider) : Peuple Angami-Naga.

(Exemple 24)

« La seconde, une des mélodies de ce genre recueillie et transcrite par moi-même dans le sud de Nias, au village de Hilisimaëtano (N° 54 p. 36 Hoho. p. 83 in Music in Nias ex. XXI; exemple 25 de notre étude, voir ci-dessous) :

N° 54 p. 36 : Hoho Sud-Nias. Village de Hilisimaëtano.

(Exemple 25)

« Selon toute apparence, cela se passe comme si les trois groupes de populations cités auparavant ont été, ou bien soumis aux mêmes influences culturelles, ou ont vécu ensemble il y a des milliers d'années, quelque part dans l'Inde lointaine, formant un seul et même peuple avant les parties de celui-ci émigrées dans l'archipel où ils subirent sans doute des mélanges de force variée avec d'autres groupes.

« Il est un fait curieux, c'est que deux de ces peuples, les Naga's et les gens du Sud de Nias, aussi bien que la population du centre Florès, font preuve d'une étroite parenté avec chaque autre population, culturellement aussi bien que sous d'autres aspects, et sont, cependant, très différents des peuples qui vivent dans leur voisinage.

« Ainsi donc, ils sont tous porteurs d'une culture mégalithique, qui s'est maintenue vivante jusqu'à nos jours, et qui s'est manifestée dans la construction — accompagnée de coûteuses célébrations de fêtes — de grands monuments, souvent sculptés de façon magnifique (couronnes pour les dieux ou chefs de tribus, obélisques, pierres sacrificielles); les constructions de murs de défense; le pavement des rues et des places de villages; la construction d'escaliers en pierre. En plus de cela, cette culture est caractérisée par la chasse aux têtes et l'hécatombe de bisons. Autres traits caractéristiques : une espèce de ronde dans un cercle imparfaitement fermé et une certaine virtuosité dans la construction de flûtes en bambou compliquées, spécialement du type décrit plus loin, c'est-à-dire la catégorie des flûtes à anneau d'arrêt.

« A l'examen de ce qui précède, je suis incliné à supposer que les mélodies à triton, combinées avec un rythme ternaire, sont caractéristiques de la culture mégalithique décrite plus haut. De plus lointaines recherches, principalement l'exploration des éléments culturels déjà énumérés parmi d'autres peuples de culture mégalithique, en premier lieu, certaines tribus de Luzon, les Toraja's dans le centre de l'île de Célèbes, la population de Sumba, et aussi quelques tribus dayaks du centre de Bornéo, de même qeu les Alfurs (île de Céram) devraient décider de la question de la justesse de cette hypothèse. » (12).

Un article de Marius Schneider (13) semble confirmer cette hypothèse avec de nombreux exemples de ces régions, où le triton joue un rôle important, le plus souvent structurel. Les quatre exemples donnés ici (voir exemples 26 à 29) appartiennent à l'Indonésie et à l'Asie continentale (Kubu, Seram, Tibet-Buryat). Les deux derniers exemples sont particulièrement remarquables (14) par leur tétracorde à triton structurel, qui est à rapprocher sans aucun doute, de ceux de Florès et surtout du Sud-Nias.

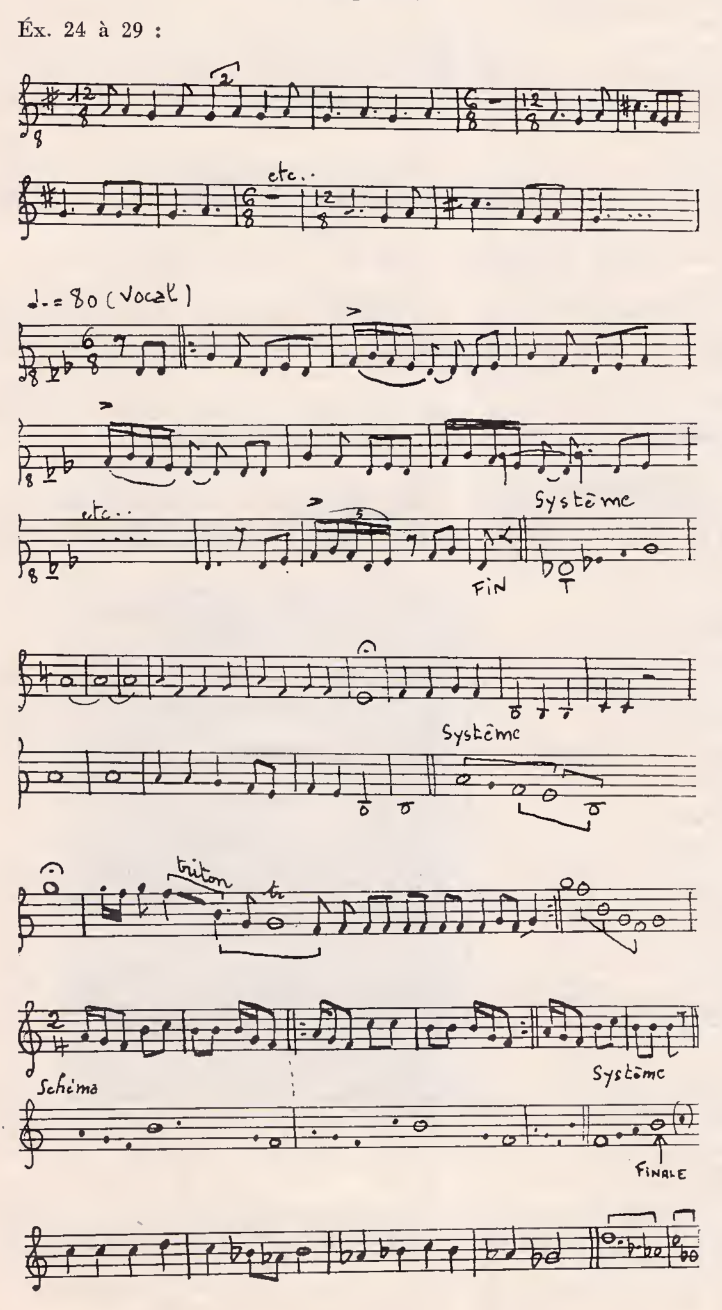
Asie : Ile de Seram, Rowing-Song (15).
(Exemple 26)

Indonésie : Peuple Kubu (Malaisie occidentale) (16).
(Exemple 27)

Asie : Buryat, dans les Moluques (Insulinde) (17).
(Exemple 28)

Tibet (18).
(Exemple 29)

Éx. 24 à 29 :



Nous consacrerons, après l'étude de la musique du Sud-Nias, un chapitre spécial à l'Asie : Java, Bali, Japon, Inde, et de nombreuses autres régions où le triton pourra être rencontré, comme la Nouvelle-Guinée, l'Assam. Kunst conclut ainsi ses considérations sur le triton lié aux populations mégalithiques :

« Ceci, en tout cas, est plus que certain : nous savons déjà que quelques-uns de ces éléments de culture peuvent être trouvés chez quelques-uns de ces peuples; ainsi, les rondes dans un cercle non complètement fermé se trouvent chez les Toraja's sous le nom de M'badong (le chant déchirant des femmes à Sumba et dans les districts de Toraja's) et finalement, un seul autre élément culturel, étranger à Florès, est trouvé — et là seulement — dans les territoires suivants : Sud de Nias, une partie de la Malaisie, de Bornéo, et tout le territoire Toraja's à Célèbes, avec ses alentours immédiats (îles Sula, Bôlang, Mongodow, Sud-Célèbes (Bima, Est-Sumbawa, Ternate). Ce dernier élément est le remarquable bambou-diapason (« tuning-fork bamboo »)... qui est une caractéristique de la culture mégalithique à Sud-Nias, Sa-dan Toraja's et Sud-Ouest Célèbes. » (19-20).

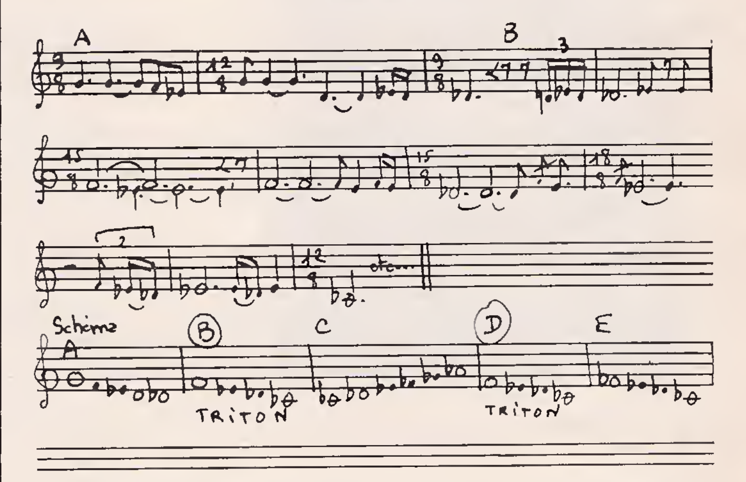
B) Sud-Nias (21)

L'île de Nias se trouve en face de la côte ouest de l'île de Sumatra, entre les îles de Simulur et Pulau Tello ; c'est la plus grande des îles de l'archipel, qui comprend en outre Nicobar vers le nord, Mintavai et Enggano vers le sud.

I) Musique vocale : analyse des mélodies à triton du Sud-Nias

Un fait extrêmement remarquable est à mentionner dans cette île, c'est que la musique du sud de l'île n'a rien à voir avec celle du centre et du nord. Les mélodies si caractéristiques que nous allons analyser (mélodies basées pour la plupart sur le seul tétracorde à triton) ne se trouvent que dans le sud de l'île. Une explication ethnique sera donnée plus loin. Souvenons-nous qu'à Florès, les mélodies à triton, mêlées à d'autres caractères musicaux, ne se trouvaient que dans le centre de l'île (Ende - Lio - Ngada - Mauméré).

Exemple 30 (22) : Village de Hiliganôwô.
(Exemple 30)



Ce chant est un chant épique interprété par le barde du village et deux de ses compagnons: « Improvisation sur un modèle connu. Intonation très libre. Le rythme de ce chant épique est très difficile à reconnaître... L'intonation est aussi très hésitante (« wavering »). »

On notera :

a) que le tétracorde à triton est présent par endroits (B et D);

b) que nous ne sommes pas en présence d'un spécimen tétratonique anhémitonique strict;

c) que la *mesure ternaire,* et les *ornements* (quartolets, quintolets) qui accompagneront toujours les pures mélodies à triton, qui vont suivre, sont déjà présents ici.

(*A suivre.*)

NOTES

(1) Voir le précédent numéro de *L'Education Musicale.*

(2) Jaap Kunst, Music in Flores. Leiden E.J. Brill, 1942, p. 55.

(3) Ibid. p. 59.

(4) Ibid. p. 63.

(5) Ibid. pp. 95 sqq., passim.

(6) Ibid. pp. 114 et suivantes passim et également Jaap Kunst, Music in Nias, Leiden E.J. Brill, 1939, p. 67.

(7) Voir au sujet de la déformation créée par l'instrument considéré comme masque de la voix, l'excellent article de André Schaeffner : Genèse des instruments de musique, in Histoire de la Musique I, Encyclopédie de la Pléiade, pp. 76-117.

(8) Jaap Kunst, Music in Flores.

(9) Marius Schneider, El origen musical de los animales-simbolos en la mitologia y la escultura antiguas. Barcelona 1946.

(10) Schneider et Kaufmann, Lieder aus den Naga, Colloques de Wégimont. III Ethno. II 1956, Paris-6e, 1960.

(11) C'est nous qui soulignons.

(12) Jaap Kunst, Music in Flores, pp. 35 et suivantes.

(13) Marius Schneider, article « Primitiv Music », in *The New Oxford History of Music,* Londres, 1957.

(14) Laurence Picken, The Music of far Eastern Asia, in *The New Oxford History of Music,* p. 141.

(15) M. Schneider, op. cit. note 13, n° 36, p. 65.

(16) Ibid. n° 4, p. 61.

(17) Ibid. n° 87, p. 70.

(18) L. Picken (voir note 14), n° 230, p. 141.

(19) Jaap Kunst, Music in Flores, p. 37.

(20) On verra, après l'étude du Sud-Nias, quelle est la conclusion catégorique de Schneider, qui affirme les thèses de Kunst en les illustrant de nombreux exemples qui seront donnés à ce moment-là.

(21) Jaap Kunst, Music in Nias, Leiden E.J. Brill, 1939. La plupart des éléments de ce chapitre sont empruntés à cet ouvrage.

(22) Ibid. p. 18.

NOTRE DISCOTHEQUE

par Dominique MACHUEL

Professeur d'Education Musicale au Lycée Montaigne
Critique Musical

C'est la marque HARMONIA MUNDI à qui revient l'honneur d'ouvrir cette chronique du mois d'avril ; nous en profiterons pour féliciter à nouveau ses directeurs pour le choix remarquable de leur catalogue, et des interprètes auxquels ils s'adressent. Le présent enregistrement reproduit « *la divine liturgie de saint Jean Chrysostome* ». C'est un disque qui vient à point, en cette époque où le Concile favorise le rapprochement des églises, pour familiariser les fidèles suivant les offices romains, et les autres, avec une liturgie qu'ils ignorent. C'est le texte de la Messe telle qu'elle est célébrée en Russie et dans tous les pays slaves. Une brochure nous en donne la traduction française, et l'on peut, grâce aux voix bien différenciées, suivre sans difficulté. Les chœurs sont de toute beauté. Puisse un disque de cette classe inciter les promoteurs du renouveau musical liturgique à considérer avec un peu plus de respect les répertoires du passé (1).

Appartenant également à la musique religieuse, ce disque paru sous étiquette CANTATE-BACH-STUDIO et qui est publié sous le patronage de la DEUTSCHE GRAMMOPHON contient deux *Cantates* de J.-S. BACH : BWV 84, pour le *Dimanche de la Septuagésime*, et BWV 49, pour le *vingtième Dimanche après la Trinité*. La première date de 1727, la seconde de 1726 ; toutes deux se caractérisent par le fait qu'elles n'exigent qu'un ensemble réduit, un ou deux solistes, la seconde aucun chœur ; la notice accompagnant l'enregistrement est très documentée ; si je ne me trompe, les instruments utilisés pour cette exécution sont des instruments anciens. L'interprétation est remarquable (2).

Vient ensuite un disque dont l'auteur surprendra bien des mélomanes : LOUIS XIII, roi de France. Pourtant les preuves de l'authenticité de la partition du *Ballet de la Merlaison* sont formelles ; de même pour la chanson « *Tu crois, O beau soleil* » et pour les deux *Psaumes* qui terminent la face. Nous devons la restitution de cet ensemble à Jacques Chailley, et l'interprétation sous sa direction est excellente. Voilà indiscutablement un magnifique exemple du Ballet de Cour, répandu à l'époque. La chanson « Tu crois, O beau soleil », à quatre voix plus luth est suivie de « diminutions » sur la même chanson, remarquable série de variations que joue parfaitement Marcelle Charbonnier, et qui permettent une excellente présentation du genre et de l'instrument.

Au dos, se trouve une *Messe* de MARC-ANTOINE CHARPENTIER dans laquelle l'orgue est remplacé par l'orchestre de ballet ; les versets chantés par le chœur sont ceux de la Messe en plain-chant : Cunctipotens Genitor Deus. L'orchestration de l'accompagnement est intéressante. PATHÉ (3).

Au chapitre des Concertos, seule la période classique est représentée. Tout d'abord une élégante présentation sous coffret de l'intégrale des douze *Concerti* de VIVALDI groupés sous le titre « *La Stravaganza* ». La notice accompagnant l'album est très détaillée ; l'interprétation de l'ensemble « I Solisti di Milano » sous la direction d'Angelo Ephrikian est excellente, fine, construite, équilibrée. V.S.M. (4).

Le *Concerto pour clarinette et orchestre* de MOZART a été composé au début d'octobre 1791 pour le célèbre clarinettiste Anton Stadler ; c'est une œuvre magistrale qui affirme d'emblée toutes les qualités et les diverses possibilités d'un instrument encore peu utilisé à l'époque. L'interprétation est très bonne, la gravure excellente. MINIVOX (5).

Les deux *Concertos de flûte* du même MOZART ont été écrits entre l'été de l'année 1777 et le début de 1778 ; ils disposent d'un orchestre identique mais leurs caractères propres sont assez différents. Cette nouvelle gravure des deux célèbres œuvres est confiée à la flûtiste Aurèle Nicolet qui les interprète avec beaucoup de vie ; la présence au pupitre de Karl Richter, le vibrant animateur de la Société Bach de Munich donne à ce disque une très grande valeur musicale. TELEFUNKEN (6).

Nous ouvrirons la rubrique musique symphonique avec « un *Bouquet Musical* de Kurt Redel » ; c'est le titre d'une cire ERATO FIORI MUSICALI ; le programme en est divertissant, plein de charme, joué délicieusement par Kurt Redel, flûtiste, dirigeant son Orchestre de Chambre de Munich (7).

La marque FONTANA étroitement liée à PHILIPS, publie sous le titre « le Cercle Musical » une collection « bon marché » qui ne manque pas d'intérêt. Son prix est très avantageux et le choix des titres permet au mélomane de se constituer une bonne discothèque de base. Les interprètes, sans être des vedettes internationales, sont néanmoins des artistes de qualité. Nous avons reçu, de cette collection, une *Symphonie Fantastique* de BERLIOZ dont l'interprétation (Alfred Wallenstein) traduit bien l'esprit romanesque de l'œuvre (8), trois des douze *Poèmes Symphoniques* de LISZT (*Les Préludes, Mazeppa* et *Hungaria*) ainsi que la *Deuxième Rhapsodie Hongroise*, par l'Orchestre Philharmonique de La Haye et l'Orchestre Symphonique de Vienne, très bon également (9), et enfin un disque slave comprenant la *Symphonie du Nouveau Monde*, de DVORAK et la *Moldau*, de SMETANA, digne d'être écouté avec plaisir (10).

Cependant, les amateurs passionnés du grand chef Herbert von Karajan préféreront sans doute son interprétation plus mordante et plus colorée de la même *Symphonie du Nouveau Monde ;* on y retrouve la personnalité fulgurante de ce chef tant discuté. C'est un disque DEUTSCHE GRAMMOPHON, Collection Prestige (11).

Les *Danses Hongroises* forment dans l'œuvre de BRAHMS un contraste inattendu ; elles ont toujours été plus populaires que ses Symphonies par exemple, et ce disque PLAISIR MUSICAL accentuera encore si c'est possible cette popularité ; il est interprété dans un rythme à la fois nerveux et souple par le grand chef tchèque, Rafael Kubelik (12).

EMMANUEL CHABRIER est trop souvent négligé ; on ne retient de lui que quelques pages humoristiques et on oublie celles par lesquelles il a contribué au renouveau de la musique française au XIXe siècle ; heureusement l'épreuve facultative du baccalauréat 1965 permettra à bien des mélomanes de se rafraîchir

la mémoire et à des candidats de s'initier à l'art de l'auteur de l'Etoile. Dans ce concert Emmanuel Chabrier, *España* se trouve entourée des principales pages symphoniques indépendantes ou extraites de divers ouvrages lyriques. L'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire est mené avec un entrain et dynamisme étonnants par Pierre Dervaux. V.S.M. (13).

On dénigre volontiers aujourd'hui des œuvres telles que les *Scènes pittoresques* de MASSENET ou les *Impressions d'Italie* de GUSTAVE CHARPENTIER, sous le principal prétexte que c'est de la musique facile ; mais on oublie que c'est de la musique bien faite et qu'à leur époque, ces deux artistes ont honoré la musique française. Le disque vient heureusement nous rappeler quelles sont leurs qualités de sensibilité romantique et goût. L'interprétation de Pierre Dervaux dirigeant l'Orchestre de l'Opéra-Comique est excellente. V.S.M. (14).

Le *Tricorne* de MANUEL DE FALLA est surtout connu grâce aux trois célèbres danses que jouent souvent nos orchestres dominicaux ; cet enregistrement intégral du ballet permettra à bien des musiciens de compléter leur connaissance d'une œuvre qui mérite attention de la première à la dernière note. Le ballet a été créé le 22 juillet 1919 à Londres par la troupe des Ballets Russes de Serge de Diaghilev, et connut un succès immédiat. Pour le présent disque V.S.M., l'Orchestre Philharmonia dirigé par Rafael Frühlbeck de Burgos est remarquable dans sa précision et ses sonorités ; l'interprétation est rehaussée par la présence de Victoria de Los Angeles (15).

Viennent maintenant trois disques groupant des ouvertures célèbres. Sur le premier cinq *Ouvertures* de ROSSINI sont jouées avec mordant et beaucoup d'esprit par l'Orchestre Lamoureux sous la direction de Roberto Benzi. PHILIPS, « Classiques pour tous » (16). Sur le second se trouvent six *Ouvertures* choisies parmi les plus célèbres du répertoire du XIXe siècle ; le détail en est indiqué au catalogue ; la direction est partagée entre Antal Dorati et Paul Paray, c'est assez dire que le disque est excellent. PHILIPS, « Classiques pour tous » (17).

Sur le troisième six *Ouvertures romantiques* également, allant de BEETHOVEN à SMETANA ; ce dernier disque fait partie de la collection le Cercle Musical de la marque FONTANA (18).

Après les ouvertures, les *Marches célèbres* ; depuis la *Marche nuptiale* de MENDELSSOHN jusqu'à la *Marche slave* de TCHAIKOVSKY, Paul Paray, Antal Dorati et Frederick Fennel en dirigent neuf. Mis à part qu'il faut aimer les marches pour apprécier ce disque, il est excellent et à recommander. PHILIPS, « Classiques pour tous » (19).

Passons maintenant à la musique de chambre et tout d'abord aux instruments solistes. Le succès de la guitare n'est plus à découvrir ; cependant nombre d'artistes donnent sur cet instrument des interprétations souvent pâles ; tel n'est pas le cas de René Bartoli dont ce disque HARMONIA MUNDI est le premier enregistrement, et qui obtint en 1959 le premier prix au Concours national de guitare organisé par la R.T.F. Son jeu est très nuancé et le phrasé est celui d'un musicien intelligent et sensible ; les sonorités sont adroitement variées, les mouvements justement choisis et les accents parfaitement dosés. Un disque à recommander chaleureusement (20).

De la guitare nous passons au clavecin d'Aimée van de Wiele qui nous propose un choix merveilleux de *Pièces* de RAMEAU, présentées dans une heureuse alternance et une interprétation parfaite. A recommander pour la discothèque scolaire car il permettra une parfaite illustration de la leçon du professeur sur l'auteur d'Hypolite et Aricie. DISCOPHILES FRANÇAIS (21).

Le groupe des disques pianistiques s'ouvrira avec deux repiquages des célèbres enregistrements d'Arthur Schnabel ; le premier est consacré à MOZART (22), le second à BEETHOVEN (23) ; les deux parus sous étiquette V.S.M. nous permettent d'apprécier une fois de plus la grande valeur de ces interpré-

tations de référence. Vient ensuite un autre artiste qui fera date dans l'histoire du piano : il s'agit de Wilhelm Kempff ; c'est un plaisir sans cesse renouvelé que d'écouter ces pièces secondaires que sont dans l'œuvre de BEETHOVEN les *Bagatelles*, la *Lettre à Elise*, les *Ecossaises*... Quels raffinements dans l'interprétation d'œuvres aussi simples, et la moindre intention expressive « passe » remarquablement. DEUTSCHE GRAMMOPHON (24)

Le rapprochement sur un même disque des noms de LISZT et de BARTOK est à priori surprenant et pourtant ces deux compositeurs hongrois n'ont-ils pas été inspirés par le folklore de leur pays ? Le pianiste Charles Rosen présente lui-même les pages dont il est l'interprète ; les improvisations de Bartok sur des *Chants Populaires hongrois* datent de 1920, tandis que les trois *Etudes de l'op.* 18 sont de deux ans antérieures ; ces deux œuvres encadrent donc le ballet du *Mandarin merveilleux* (1919) ; l'essentiel de la face consacrée à LISZT est constitué par les *Réminiscences de Don Juan* de MOZART, véritable transposition de l'opéra. Charles Rosen est un pianiste au jeu clair qui domine aisément le sujet qu'il aborde. COLUMBIA (25). Nous retrouvons le même interprète dans les douze *Etudes* de CLAUDE DEBUSSY qui furent écrites en 1915 pendant des vacances passées à Pourville-sur-Mer. Le jeu de Charles Rosen nous semble un peu extérieur pour ce genre de musique ; la sonorité générale est belle mais les effets de contrastes sont souvent appuyés. C'est malgré tout un beau disque. COLUMBIA (26).

Quittant les instruments solistes, nous trouvons un disque PHILIPS (disque du mois) consacré à TELEMANN : deux *Sonates en trio*, une *Sonate à quatre* et un *Concerto à quatre* ; voilà de quoi réhabiliter un musicien de très grande valeur si injustement oublié, voire même dénigré par la postérité. La variété thématique, la vie qui naît des rythmes, le renouvellement de l'harmonie sont autant de caractères qui plaident en faveur de ce génie méconnu. L'interprétation finement musicale et très expressive est confiée à l'Ensemble de Chambre de la Société Telemann de Hambourg (27).

Et pour conclure brillamment la rubrique musique de chambre, la collection des GRAVURES ILLUSTRES nous propose peut-être sa plus importante réédition : celle des *Quatuors* de DEBUSSY et de RAVEL enregistrés en 1931 et 1936 par le Quatuor Calvet. Comme la plupart des gravures de cette collection, celles du Quatuor Calvet seront le fidèle reflet d'une tradition de la musique de chambre, d'un style d'interprétation et permettront à tous ceux, et ils sont nombreux, qui ont entendu et aimé le Quatuor Calvet dans des salles de concerts de revivre de grands moments de leur vie musicale. La notice de Claude Rostand est un sincère et sympathique hommage à Joseph Calvet, le fondateur et l'admirable animateur du Quatuor. COLUMBIA (28).

RICHARD STRAUSS ouvrira la dernière partie de notre discothèque, consacrée au chant. Les *Vier letzte Lieder* (Quatre dernières mélodies) ont été composées en 1948 ; deux d'entre elles ont été données en première audition à Paris aux Concerts Colonne le 30 mars 1956 avec Elisabeth Schwartzkopf et sous la direction de Paul Kletzki. Ce sont des œuvres splendides, profondément expressives et très attachantes qui ne peuvent laisser un auditeur insensible. L'interprétation (Elisabeth Schwartzkopf et The Philharmonia Orchestra sous la direction d'Otto Ackermann) est bouleversante ; il semble difficile de réussir quelque chose de plus parfait ; c'est peut-être le disque le plus précieux de toute cette chronique. A ne pas manquer de se procurer. PLAISIR MUSICAL (29).

Bruno Walter jugeait que Kathleen Ferrier était l'interprète idéale des œuvres de GUSTAV MALHER et spécialement des *Kindertotenlieder*. C'est une nouvelle édition d'un enregistrement réalisé en 1950 par ces deux interprètes que nous offre COLUMBIA dans sa collection Plaisir Musical. La beauté de la voix, le style général, la profondeur des textes et leur traduction musicale sont autant de raisons pour un mélomane averti de se procurer ce disque (30).



Alissa est un cycle de mélodies composées par DARIUS MILHAUD sur des textes tirés du roman d'André Gide *La Porte étroite.* Selon l'expression même de Milhaud, ce sont « des extraits du Journal d'Alissa, des lettres, des bribes de conversations » qui servent de support aux sept mélodies de ce cycle, la huitième (entre les mélodies 6 et 7) étant un *Prélude* pour piano seul. L'œuvre dans sa première version date de 1913, mais fut remaniée et réduite de moitié environ en 1931. La musique est pure, très simple et suit de fort près les intentions profondes du texte ; le cycle a beaucoup d'unité et dans l'interprétation que nous offre Lise Arséguet accompagnée au piano par Martine Joste l'ensemble est très beau à écouter. HARMONIA MUNDI (31).

Nous aborderons rapidement l'opéra avec deux versions abrégées de *Mignon* d'AMBROISE THOMAS, ce musicien que Chabrier se refuse à placer dans la bonne ou dans la mauvaise musique pour le considérer comme étant seul de son espèce. Pourtant Ambroise Thomas connut une carrière fort longue et non moins brillante. Ces deux éditions feront revivre une epoque révolue de l'opéra-comique français. Les mélomanes qui préfèrent la voix de Jane Rhodes, Andrée Esposito, Alain Vanzo ou Michel Roux choisiront la version PATHÉ conduite par Jean-Claude Hartemann (32), et ceux que les voix de Jane Berbié, Mady Mesplé, Gérard Dunan et Xavier Depraz attirent davantage prendront la version de la DEUTSCHE GRAMMOPHON dirigée par Jean Fournet ; cette dernière semble plus mordante, plus nuancée mais aussi plus discrète (33).

La conclusion nous sera fournie par un disque remarquable HARMONIA MUNDI consacré à neuf *Chansons Bulgares* chantées par les Chœurs de Sofia « Kaval » sous la direction d'Athanase Margaritov. Il y a peu à en dire sinon de conseiller à tous les amateurs de folklore slave de se le procurer et de l'écouter. L'ensemble est de toute beauté (34).

(1) La Divine Liturgie de Saint-Jean Chrysostome
(30/33 - HARMONIA MUNDI - HMO 30.641)

(2) **J.-S. BACH**
Cantate BWV 84 et Cantate BWV 49.
(30/33 - CANTATE BACH-STUDIO - 641.212)

(3) **LOUIS XIII**
Ballet de la Merlaison ; Chanson ; Diminutions de la même chanson ; Psaume CXXX ; Psaume V.
M.-A. CHARPENTIER
Messe pour plusieurs instruments au lieu des orgues.
(30/33 - PATHE - DTX 329)

(4) **VIVALDI**
La Stravaganza.
(30/33 - V.S.M. - FALP 840/1)

(5) **MOZART**
Concerto pour clarinette et orchestre.
(25/33 - MINIVOX - MV 234)

(6) **MOZART**
Concertos pour flûte et orchestre. Andante en ut majeur pour flûte et orchestre.
(30/33 - TELEFUNKEN - TEL 10)

(7) **UN BOUQUET MUSICAL DE KURT REDEL**
Mozart : Rondo en ut majeur - **Glück :** Danse, Menuet extraits d'Orphée - **M. Haydn :** Nocturne en fa majeur - **Teleman :** Menuet en sol mineur - **Vivaldi :** Largo en ré mineur - **Isaac :** Chanson.
(25/33 - ERATO FIORI MUSICALI - EFM 42.099)

(8) **H. BERLIOZ**
Symphonie Fantastique.
(30/33 - FONTANA - 200.003 WGL)

(9) **LISZT**
Les Préludes. Mazeppa. Rapsodie hongroise n° 2. Hungaria.
(30/33 - FONTANA - 200.13 WGL)

(10) **DVORAK**
Symphonie du Nouveau Monde.
SMETANA
La Moldau
(30/33 - FONTANA - 200.12 WGL)

(11) **DVORAK**
Symphonie du Nouveau Monde.
(30/33 - DEUTSCHE G. - 618.922)

(12) **BRAHMS**
Danses hongroises : nos 1, 3, 5, 6, 17, 18, 20, 21.
(25/33 - V.S.M. - FBLP 25505)

(13) **CHABRIER**
Bourrée fantasque. España. Joyeuse marche, Fête Polonaise. Habanera. Ouverture de Gwendoline.
(30/33 - V.S.M. - FALP 822)

(14) **G. CHARPENTIER**
Impressions d'Italie.
J. MASSENET
Scènes pittoresques.
(30/33 - V.S.M. - FALP 820)

(15) **M. DE FALLA**
Le Tricorne
(30/33 - V.S.M. - FALP 837)

(16) **ROSSINI**
Ouvertures : Guillaume Tell. Sémiramis. La Pie voleuse. L'Italienne à Alger. Le Turc en Italie.
(30/33 - PHILIPS - G 03.200 L)

(17) **OUVERTURES CELEBRES**
Dvorak : Carnaval - **Mendelssohn :** La Grotte de Fingal - **Berlioz :** Carnaval romain - **Borodine :** Le Prince Igor - **Moussorgsky :** La Khovantchina - **Schumann :** Manfred.
(30/33 - PHILIPS - 642.216 GL)

(18) **OUVERTURES CELEBRES**
Beethoven : Egmont. Léonore II - **Weber :** Obéron - **Mendelssohn :** Le Songe d'une nuit d'été - **Auber :** Fra Diavolo - **Smetana :** La Fiancée vendue.
(30/33 - FONTANA - 200.028 WGL)

(19) **MARCHES CELEBRES**
Mendelssohn : Marche nuptiale - **Berlioz :** Marche de Rakoczy - **Meyerbeer :** Marche du Prophète - **Gounod :** Marche funèbre d'une marionnette - **Chabrier :** Joyeuse marche - **Beethoven :** Marche turque - **Strauss :** Marche égyptienne - **Berlioz :** Marche des Troyens - **Tchaïkovsky :** Marche slave.
(30/33 - PHILIPS - 642.215 GL)

(20) **GUITARE**
J.-S. Bach : Prélude, Sarabande, Gavotte - **Sor :** Etude, deux Menuets - **Tarrega :** Recuerdos de la Alhambra, Adelita, Lagrima - **Albeniz :** Asturias - **Villa-Lobos :** Prélude n° 1.
(30/33 - HARMONIA MUNDI - HMO 30.572)

(21) **RAMEAU**
Pièces pour le clavecin : Prélude, Le Rappel des oiseaux, Tambourin, Les Tendres plaintes, La Joyeuse, L'Entretien des Muses, La Poule, Sarabande, Gavotte variée, La Livri, Le Lardon, La Dauphine, Les Cyclopes, deux Menuets.
(30/33 - DISC. FRANC. - DF 730.085)

(22) **MOZART**
Sonates pour piano : n° 8 en la mineur, K. 310 ; n° 12 en fa majeur, K. 332 ; n° 16 en si bémol majeur, K. 570 ; Rondo en la mineur, K. 511.
(30/33 - V.S.M. - COLH 305)

(23) **BEETHOVEN**
Variations « Eroica » op. 35 ; Menuet en mi bémol majeur ; Variations sur un thème original, op. 34 ; Rondo a capriccio, op. 129 ; Rondo en la majeur ; Rondo en ut majeur, op. 51, n° 1.
(30/33 - V.S.M. - COLH 65)

(24) **BEETHOVEN**
Six Bagatelles, op. 126 ; Ecossaise en mi majeur ; Rondo a capriccio, op. 129 ; « A Elise » ; Andante favori en fa majeur ; Rondos en ut et sol majeur, op. 51, n° 1 et n° 2 ; Six Variations sur le thème « Nel cor piu ».
(30/33 - DEUTSCHE G. - LPM 18.934)

(25) **LISZT**
Réminiscences de Don Juan. Sonnetto n° 104 del Petrarca. Rapsodie hongroise n° 10.
BARTOK
Improvisations, op. 20 ; Etudes, op. 18.
(30/33 - COLUMBIA - FCX 1010)

(26) **DEBUSSY**
Etudes : Livres I et II.
(30/33 - COLUMBIA - FCX 1009)

(27) **TELEMANN**
Concerto a quattro en la mineur. Sonate a quattro en la majeur. Sonates en trio en sol majeur et mineur.
(30/33 - PHILIPS - 642.104 DXL)

(28) **DEBUSSY**
Quatuor en sol mineur.
RAVEL
Quatuor en fa majeur.
(30/33 - COLUMBIA - COLC 303)

(29) **R. STRAUSS**
Vier letzte Lieder.
(25/33 - COLUMBIA - FC 25.129)

(30) **MAHLER**
Kindertotenlieder.
(25/33 - COLUMBIA - FC 25.130)

(31) **D. MILHAUD**
Alissa.
(30/33 - HARMONIA MUNDI - HMO 30.544)

(32) **A. THOMAS**
Mignon, version abrégée.
(30/33 - PATHE - DTX 330)

(33) **A. THOMAS**
Mignon, version abrégée.
(30/33 - DEUTSCHE G. - 19.279)

(34) **CHANSONS BULGARES.**
(30/33 - HARMONIA MUNDI - HMO 30.576)

CHORALE DES PROFESSEURS DE MUSIQUE DE LA VILLE DE PARIS

Ce fut une magnifique réussite que le concert donné le 28 février au Théâtre du Châtelet, dans le cycle des Concerts éducatifs organisés par l'Association des Concerts Colonne. Devant un public ardent et spontané, la Chorale des Professeurs interprétait un madrigal de Palestrina (L'amour a pris mon cœur, *pur chef-d'œuvre contrapuntique où règne la plus grande liberté rythmique) ; le* Madrigal *de Fauré, d'une préciosité non dépourvue d'humour ; les* Trois Chansons *de Debussy sur des poèmes de Charles d'Orléans, que l'on entend bien peu souvent et plus rarement encore dans d'aussi bonnes conditions ! Trois des six sonnets de Jean Cassou mis en musique par Darius Milhaud clôturaient la première partie du concert. Assez mal connues, et c'est regrettable, ces pièces admirables offrent en une étonnante densité de manière les caractéristiques essentielles de l'illustre « Français de Provence » : le souffle, une sorte de lyrisme antique très méditerranéen et par-dessus tout l'art d'imposer son climat dès les premières notes. L'interprétation particulièrement sensible qui en fut donnée ne peut qu'inciter à connaître mieux et dans son intégralité une œuvre aussi riche.*

La deuxième partie, consacrée à de larges extraits de la Damnation de Faust *permit de découvrir un aspect totalement différent de la musique vocale. Voilà notre chorale « da Camara » devenue* ipso facto *chœur de scène, et nos professeurs tour à tour fidèles recueillis pour la* Fête de Pâques, *joyeux buveurs « s'emplissant comme une tonne » et même (mais oui !) esprits enchanteurs du sommeil de Faust. Leur tâche, il faut le dire, fut mieux que facilitée par la remarquable cohésion de l'Orchestre Colonne (noblesse oblige : la gloire de Berlioz n'est-elle pas due aux efforts inlassables du prestigieux chef bordelais, fondateur de l'Association ?). Les solistes Bernard Muracciole (Faust) et Jean Boulet (excellent Mephistophélès et Brander plein de malice) ont mis tout leur talent au service de la partition que Robert Blot, d'une direction habile et précise, conduisit au triomphe. L'intelligente et fort attrayante présentation était assurée par Yves Hucher.*

Public ardent et spontané ai-je dit. Lisez donc : enjeu précieux et toujours prêt à se dérober. Une salle de connaisseurs vous juge ; déçu ou enthousiasmé, l'auditeur demeure suffisamment lucide pour retrouver l'œuvre interprétée. Tellement plus vulnérable se montre le public neuf de concerts éducatifs, que la responsabilité morale des exécutants en est décuplée ; ici, le jeune auditeur ne saura discerner une interprétation médiocre mais pensera bientôt que cette musique et les « grands » concerts sont décidément affaires de vieux-messieurs-à-Légion d'honneur et de belles-dames-à-manteaux-de-fourrure. Il convient donc d'accorder sa vraie signification au brillant succès remporté le 28 février : par delà le vibrant mais éphémère témoignage de gratitude manifesté par un auditoire visiblement comblé, reconnaissons la grande victoire de la musique sur l'ignorance ou la facilité et voyons monter les générations capables un jour de réclamer et obtenir pour notre art la place qui depuis longtemps devrait être sienne.

Michel VIGNEAU,
Professeur d'Education musicale
à la Ville de Paris.

DÉNOMINATION D'ÉTABLISSEMENTS SCOLAIRES

« **L'E. M.** » est particulièrement heureuse de vous apprendre qu'à deux lycées viennent d'être attribués des noms de musiciens, musiciens français de surcroit !

Lycée d'Etat mixte de Vincennes (Seine) : Lycée **HECTOR BERLIOZ.**

Lycée d'Etat mixte, 81, avenue de Choisy, Paris-XIIIe : Lycée **GABRIEL-FAURE.**

REMUNERATION DES PIANISTES APPELES A ASSURER L'ACCOMPAGNEMENT MUSICAL DES LEÇONS DE DANSE RYTHMIQUE

ARTICLE 1er

Dans la limite des crédits budgétaires ouverts à cet effet, les pianistes appelés à assurer l'accompagnement musical des leçons de danse rythmique dans les établissements d'enseignement classiques et modernes, techniques et professionnels sont rémunérés sur la base d'un taux horaire égal au taux unitaire des indemnités pour travaux supplémentaires d'une durée inférieure à quatorze heures par mois susceptibles d'être attribuées dans la zone d'abattement de salaires où exerce l'agent vacataire intéressé aux fonctionnaires titulaires de l'Etat dotés de l'indice net 285.

Article 2

L'arrêté du 25 septembre 1957 susvisé est abrogé.

(Arrêté du 5-2-1965. « J.O. » du 17-2-1965. « B.O. » n° 8 du 25-2-1965.)

MONTEVERDI : LE COMBAT DE TANCRÈDE ET CLORINDE

par A. GABEAUD

Biographies de Monteverdi :

Roche, Prunières, Leroux, Schneider...

Partition :

Seule en France : Chant et piano (Réd. Malipiero, trad. X. de Courville, éd. Heugel).

Enregistrement :

Cycnus : Mono 30 cm 005 ; Stéréo 60 cs 505.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Genèse :

« C'est de moi que sont venues les premières recherches et les premiers essais de ce genre nécessaire à l'art musical... Cet art demeuré imparfait jusqu'à présent, puisqu'il ne comprend que **deux** genres : le **doux** et **le modéré...** J'ai reconnu que les passions ou émotions humaines sont au nombre de **trois :** la **Colère,** la **Modération** et l'**Humilité** ou **Supplication.** Ces trois gradations se traduisent exactement dans la musique par le genre **Animé (concitato), Doux (molle), Modéré (temperato)...** Dans toutes les compositions musicales du passé, j'ai trouvé des exemples du **doux et du modéré,** mais, nulle part, du genre **animé (concitato)...** Sachant que les contrastes ont le don d'émouvoir notre âme, je me suis appliqué à retrouver cette expression perdue. On s'est toujours servi du mètre dit **pyrrhique (animé)** pour les danses guerrières et du lourd **spondée** pour les danses lentes. J'ai compris que la semi-brève (ronde) correspond au spondée quand elle se produit une seule fois, mais, si on la décompose en **seize semi-croches** (doubles croches) frappées consécutivement sur des paroles de colère, j'arrivais à exprimer le sentiment que je recherchais, excepté que le texte chanté ne peut suivre la rapidité de l'instrument... ».

Ces extraits d'un texte que Monteverdi lui-même a placé en tête de la publication à Venise (1638) du huitième livre de Madrigaux **Guerrieri et Amorosi,** contient tout un programme appliqué aux œuvres de caractères très différents contenues dans ce huitième livre et dont la plus remarquable est sans contredit **Le Combat de Tancrède et Clorinde,** cantate dramatique et épique. Cette œuvre magnifique est pleine d'innovations : d'abord, le choix du sujet emprunté au poème du Tasse **(Jérusalem délivrée)** du genre **épopée ;** ensuite l'application du « concitato » au style représentatif ; enfin le rôle expressif du soutien orchestral (ensemble de cordes) décrivant les sentiments par le **rythme** uniquement et où Monteverdi emploie pour la première fois la répétition serrée d'accords que l'on nommera le **tremolo.**

Composée vers 1624, cette belle cantate dramatique fut **représentée** (ou plutôt mimée) en 1626 chez le seigneur Girolamo Mozzenigo sur la demande du musicien qui en régla lui-même la mise en scène, et dont l'exécution provoqua une grande émotion. Pour l'édition de 1638, Monteverdi rédigea une préface spéciale à cette œuvre (souvent citée par les biographes) précisant les détails de la représentation, ceux de l'interprétation des solistes et aussi de l'orchestre dont il explique le rôle expressif et détermine la composition exacte : **ensemble de violes** (soprano, alto, tenor et basse) plus une « contrabassa de gambe » chargée avec le clavecin de réaliser la basse continue.

Sujet :

Le chevalier Tancrède sorti du camp, aperçoit un guerrier sarrazin suspect qui semble le narguer ; il le poursuit sans le reconnaître : c'est la belle sarrazine Clorinde habillée en combattant et chevauchant visière baissée ; Tancrède s'approche, les deux guerriers s'affrontent, mettent pied à terre, sortent leurs épées, se jettent l'un sur l'autre furieusement ; la fatigue leur impose un court repos ; mais ils recommencent, couverts de sang, ils s'acharnent. Clorinde tombe, blessée à mort !... Elle demande grâce, pardonne, et implore pour recevoir le baptême ! En ôtant le casque, Tancrède découvre le visage de celle qu'il aimait... O douleur !... Clorinde expire doucement en regardant le ciel.

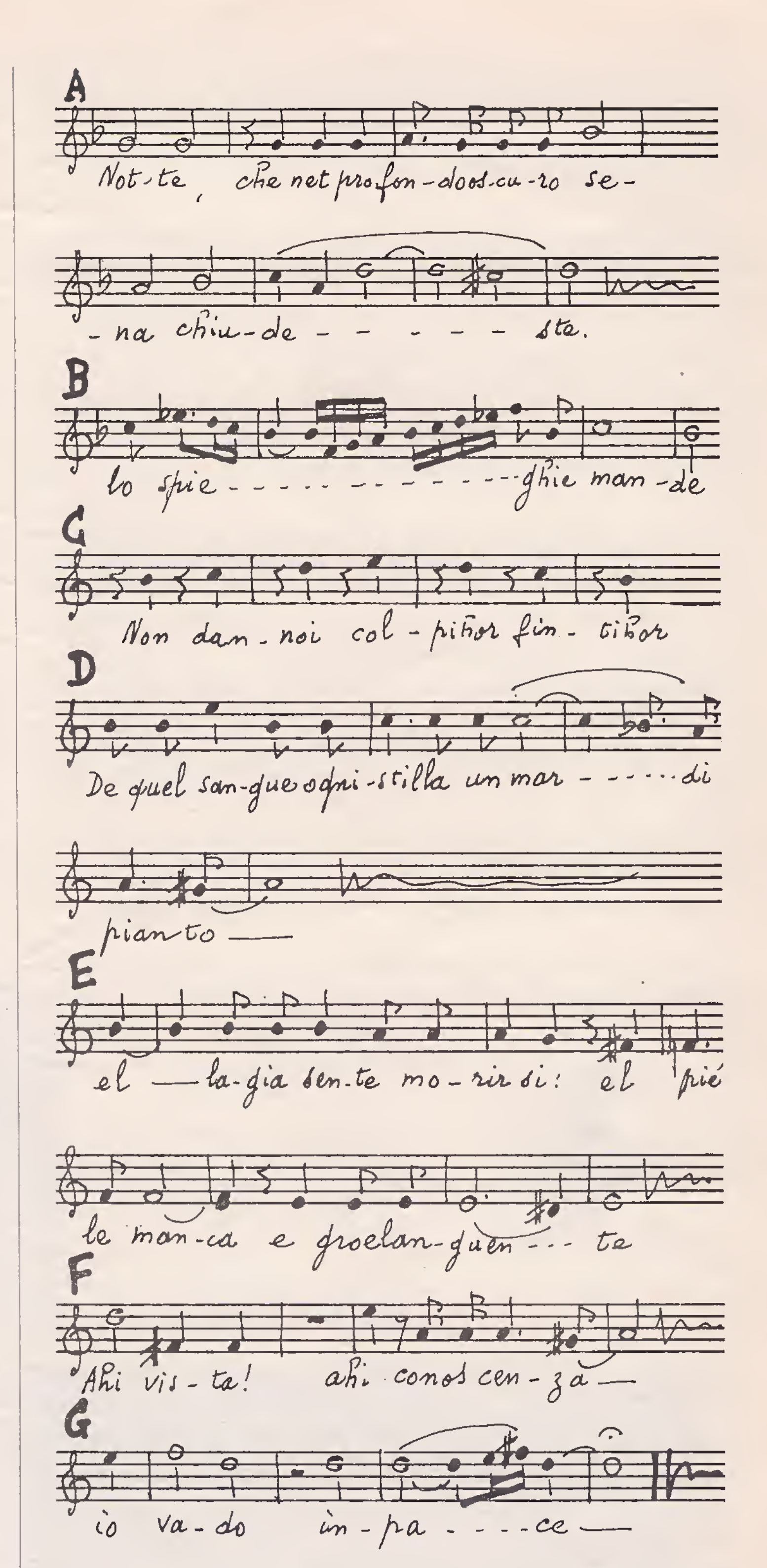
Sur les beaux vers du Tasse, Monteverdi a réalisé une **Scène dramatique,** véritable chef-d'œuvre, où l'influence de l'opéra est certaine, avec le souvenir des accents douloureux de l'**Orfeo,** mais où se confirme un tournant important dans la production du Maître, qui introduit ainsi un élément nouveau dans l'art dramatique : le genre **épique.**

Réalisation et destinée :

Le « **Combat de Tancrède et Clorinde** » est écrit pour un **solo vocal** (accompagné) partagé entre trois personnages : **le récitant** et les deux protagonistes (comme dans un Oratorio) qui ne s'unissent jamais. Le chant est un **récit dramatique,** excepté le « Passagio » qui est une sorte de commentaire ou déploration sur ce qui va advenir, il est formé de deux couplets avec des vocalises et encadrés d'une ritournelle (« Notte, che net profondo oscure »). Cette **Canzone** est unique dans la partition car le récitatif est très dépouillé, mais d'une grande expression dont la diction lente ou précipitée épouse toutes les nuances du texte ; les phrases ont parfois des retombées douloureuses soulignées par la cadence.

Le soutien instrumental, confié à un ensemble de cordes, participe à l'action, s'incorpore au récit, soulignant et illustrant tout ce qu'il raconte ou dépeint. L'**écriture harmonique** en est très simple : enchainements d'accords parfaits, presque toujours les mêmes, mais disposés de façon qu'ils jouent avec la lumière par de courtes modulations tantôt assombrissantes, tantôt éclairantes, Monteverdi sait admirablement s'en servir et ménager ses effets. Mais un élément intervient puissamment : c'est le **rythme** extrêmement varié et **descriptif :** accords lents, espacés, solennels ou reposants ; rythmes scandés s'accélérant (le galop du cheval qui s'approche), pizzicati en contre-temps pour évoquer le cliquetis des épées, accélération des rythmes serrés en grondement jusqu'au **tremolo** des cordes, employé ici pour la première fois. **L'association indissoluble** du chant et de l'orchestre, chargés chacun d'un rôle précis, se complétant et dépendant l'un de l'autre, offre un exemple que nombre des successeurs du Maître italien imiteront et amplifieront sans la précaution prise par Monteverdi de veiller à ce que le **chant domine toujours l'orchestre** et que les paroles parviennent **distinctement** à l'auditeur qui peut ainsi **vivre** le drame.

Après un long oubli de trois siècles, les œuvres de Monteverdi furent redécouvertes. Le Maître italien Malipiero reconstitua la partition du **Combat de Tancrède et Clorinde,** en fit une réduc-



tion pour chant et piano que traduisit en français X. de Courville (Ed. Heugel) où le texte original figure au-dessous des paroles françaises, ce qui permet de suivre de très près le déroulement de l'action.

ANALYSE DE L'ŒUVRE

On peut diviser en trois parties cette scène dramatique :

I) Récit : **Rencontre** de Tancrède et Clorinde. Préparatifs et défi des guerriers.

II) **Combat,** en trois phases : a) Combat impétueux assez long ; b) Fatigue, bref repos ; c) Reprise du duel plus violent, Clorinde tombe blessée à mort.

III) **Mort de Clorinde :** Elle demande le baptême. Tancrède la reconnaît. Mort sereine de l'héroïne.

Orchestre. Ensemble de violes, viole de gambe et clavecin.

I) La rencontre et le défi :

Petit prélude instrumental : quelques accords (cadences : **fa, ut, sol** mineur).

a) **Le récitant :** « Tancrède n'a vu en Clorinde qu'un guerrier ». Récit simple exposant la situation ; simples accords soutenant la voix, on va vers la dominante **(ré)** (mes. 25). Le rythme devient irrégulier (tierces opposées). Clorinde cherche à sortir du camp, Tancrède la poursuit. Mouvements du cheval (au 3/8) sur le seul accord de **ré majeur,** d'abord noire, croche, puis croche, double-croche ; croche, deux triples-croches (mes. 33 à 43) rythmes toujours ternaires : triolets de doubles ; puis s'accélérant jusqu'à un arrêt subit. Le récitant raconte : Tancrède suit le guerrier inconnu... Le bruit des armes grandit, Clorinde s'arrête et interpelle : «O tu, che porte correndo si ? ». Tancrède, très bref : « E guerra » (mes. 49-50), rythme spécial.

b) **Défi :** Le récitant (accords : **ut,** cadence vers **sol).** Le débit est rapide : Tancrède approche ; il descend de cheval (cadence en **ut**). Arrêt (mes. 70). Des formules harmoniques séparent les mouvements des deux adversaires : chacun s'avance l'épée à la main, plein de rage : grand mouvement au rythme ; accord de **sol** mineur en **tremolo,** cadence et arrêt (mes. 75).

c) Ici, après une courte **Sinfonia** de 7 mesures, se place une Canzone dite **Passeggio.** C'est une sorte de commentaire très poétique, d'invocation à la nuit, sur le ton solennel de l'épopée. La ritournelle qui encadre chacun des couplets se compose de trois formules harmoniques allant vers : **fa, ut, sol** suivies d'une cadence. **Première strophe :** (Alquanto lento). Sur des harmonies très simples, le récit mélodique (A) comporte à certaines périodes, des finales vocalisées (V. mes. 98 à 100 sur le mot « Chiudeste »), cadence : **ré mineur.** Retour en **sol,** avec inflexion vers un accord d'**ut** (mes. 106-107) et cadence finale. **Deuxième strophe.** Après la ritournelle : « Piaciati » (mes. 120) avec les changements demandés par l'expression et la prosodie ; sur le mot : « sereno », petit mélisme ; la période suivante aboutit à une véritable vocalise ornementale (mes. 128-130) (B). Cadence : **si bémol.** La troisième période, plus longue, s'achève sur une grande vocalise qui s'élance (sur « l'alta ») et redescend vers la tonique (mes. 136-139). Changement de mouvement et d'armure (de clé).

II) Combat :

3/4 (mes. 139). **Allegro non mosso piro,** en trois parties. **Première partie :** a) Le récitant, haletant, entrecoupe ses paroles, raconte, avec les contretemps des cordes qui lui répondent (mes. 139-144). Le récit (C) en contretemps alterne avec les accords des instruments, comme s'ils échangeaient des coups (à partir de « Non danno », mes. 145 à 152) puis se resserre (mes. 150-151), ralentissement et arrêt (cadence : sol) : « Odi le spade » (écoutez les épées...) ; b) Le mouvement des épées s'accélère furieusement (mes. 154 et suiv.). Pizzicati à contretemps partagés entre les quatre parties instrumentales toujours sur l'accord de **sol** majeur. Le récitant explique, et le rythme devient plus militaire (« A mezzo »), mes. 158 (croche pointée et double-croche). Arrêt (mes. 167) ; des croches égales montent à quatre parties amenant des gammes rapides en tierces et sixtes descendantes et montantes contrariées ; la cadence est ralentie, suivie de tremolos. Les ripostes sont figurées par le récit très rapide alternant avec des tremolos ; elles se serrent et se confondent (mes. 175).

La lutte est plus âpre : récit saccadé, tremolos serrés (mes. 175-181). Les armes se brisent, et les combattants se servent des tronçons (au 3/8). Cadence. Tout ceci sur l'unique accord **de sol majeur** répété et le récit ne s'écarte guère de la tonique ou de la dominante.

Deuxième partie : a) Les héros sont blessés et fatigués, le récitant ralentit ; trois fois le chevalier étreint l'adversaire qui se dérobe : des syncopes douloureuses (mes. 189-191), passent au chant (mes. 195) qui descend tristement et s'arrête sur la tonique ; un dernier sursaut souligné par des tremolos aboutit au retour subit de l'accord mineur. La force les abandonne. Le récit lent, sur la même note, souligné par quelques accords (4 noires, blanche, silence) formule répétée cinq fois ; la dépression s'accentue, et on tombe sur des accords lents, le récitant s'attarde sur un **ré**, retour de **sol** mineur pour une cadence en ré mineur ; b) Commentaire du récitant, très poétique, très fiévreux, Tancrède se croit vainqueur, mais le poète (sur un accord **de mi majeur**) lui prédit qu'il paiera cher sa victoire ; cadence douloureuse descendant (avec un **si bémol)** sur **la mineur** (mes. 254-256). Tout serait à citer ; nous nous bornerons à cette fin de phrase tragique (D) après l'élan des mes. 246-250 qui retombe et continuera à descendre encore ; c) Les héros se regardent et Tancrède interroge : Dialogue (**ré** mineur) mes. 269. Modulation subite sur « Pregoti », Tancrède veut savoir le nom de son adversaire... mais Clorinde refuse **(ré majeur)** et se déclare son ennemi (mes. 290). Ceci rallume la fureur de Tancrède qui veut se venger.

Troisième partie : a) Le combat reprend (Guerra). **Un poco più mosso :** d'abord, essai... (tremolos sur **sol** majeur). Ce nouveau duel sera plus terrible et plus bref que le premier. Au 6/8 nouveaux rythmes inégaux (trois croches, deux doubles et une croche), s'accélérant jusqu'au tremolo. La force semble revenir, mais ils sont couverts de sang. « Oh, che sanguigna e spaziosa porta », la voix s'élève dramatique au-dessus de l'orchestre toujours trépidant ; arrêt (mes. 321) ; b) **Lento :** Modulation subite : accords funèbres de **si mineur** (ton nouveau), Clorinde s'effondre, elle est vaincue (récit sur un **fa dièse** (harmonies : **si, mi majeur, la, ré**), puis cadence vers **mi** majeur précédé de **ré** mineur) (mes. 342-343). Très belle descente de la voix (E). Tancrède veut achever sa victoire ; mais la mourante va parler ; tout s'arrête (harmonies : **sol** majeur (Tancrède), **ut, si** bémol, **la** mineur, **ré** majeur, **ut, si** bémol et **ré** mineur) : assombrissement.

III) Mort de Clorinde :

Lento (mes. 370). Basse évoluant chromatiquement. Accords très lents. Avec des paroles entrecoupées, elle pardonne, demande le baptême. Le récitant décrit la crainte de Tancrède qui semble reconnaître cette voix (mes. 389), lui arrachant des larmes ; il va au ruisseau puiser l'eau dans son casque (Monteverdi n'a pas eu la tentation de décrire la source, le drame ne doit pas s'arrêter à des détails, il poursuit sa route...). Le héros tremble en ôtant le casque pour verser l'eau sur le front. **Très beau récit**, élan sûr : il regarde, reconnaît (mes. 415). Silence. Tancrède est sans voix, tout à sa douleur. L'exclamation est poussée par le récitant ainsi que tout ce qui suit (F) et qu'il raconte très bas (mes. 416-421). **Più mosso** (qu'elle vive !) (F). Très sobre malgré une vocalise sur le « sourire » de Clorinde qui reçoit l'eau sainte. Puis le ciel s'ouvre : la mourante exprime son extase sur une cadence de **ré** majeur (G) inattendue après tous ces tons sombres et qui apporte sa fraicheur lumineuse pour terminer dans la douceur cette magnifique épopée.

EDITIONS HENRI LEMOINE & C[ie]

TRInité 09-25 — 17, rue Pigalle. PARIS, 9e — C.C.P. PARIS 5431

COMPLÉMENT AUX OUVRAGES DÉJA PARUS

COLLECTION CORNET ET FLEURANT

« LA CARTE MURALE »
de l'orchestre symphonique

présentée sur support cartonné, souple, verni, dans les dimensions : 116 × 78, munie d'œillets permettant la suspension facile au long d'un mur.

Les instruments y sont dessinés au trait, rehaussés d'ombres mettant en évidence leur relief, et à l'échelle de 1/10e, respectant ainsi le rapport des dimensions des instruments entre eux.

Des numéros reportés sur une légende encadrant l'ensemble de l'orchestre permettant leur classification immédiate dans les différentes catégories : *cordes, bois, cuivres, percussion.*

« LE MONITEUR MUSICAL »
du « Solfège vocal » et du « Solfège par les textes »

Ecoutons... Reconnaissons... Chantons...

CLASSE DE SIXIEME

Un disque 25 cm, 33 tours (Avec notice explicative)

Ce disque a été réalisé à l'intention des PROFESSEURS *et des* ÉLÈVES *pour l'enseignement musical (Identification des instruments - Chant - Solfège - Dictée musicale - Histoire de la Musique).*

Véritable *répétiteur,* le « MONITEUR MUSICAL » sera toujours à la disposition de chaque élève pour l'étude sonore des leçons d'Education musicale.

Les leçons sont séparées de deux en deux par un interplage, pour un repérage facile. Chacune de ces parties enregistrées comporte plusieurs exemples typiques constituant une progression soigneusement étudiée, dosant logiquement les acquisitions qui aboutissent à une *connaissance rationnelle et culturelle,* base de toute Education musicale nécessaire aux élèves.

Suivant la progression du programme officiel, la classe *de* 6e ajoute l'étude des *instruments de l'orchestre* en se basant sur l'*identification de leur timbre* et leur *classement par catégorie.*

Cette connaissance des instruments est complétée par les gravures de l'*iconographie* accompagnant chaque solfège.

Afin de ne pas distraire les élèves pendant l'audition des différents exercices, *tout commentaire parlé* a été volontairement exclu de l'enregistrement : les explications nécessaires seront données par le professeur, et les élèves pourront les retrouver au cours de leur étude individuelle, dans la *notice accompagnant* chaque disque.

Ainsi se trouve réalisée une Education musicale complète faisant appel aux *méthodes actives audio-visuelles* susceptibles d'éveiller l'intérêt, la sensibilité et l'intelligence artistique.

CLASSE DE CINQUIEME

Un disque 25 cm, 33 tours (Avec notice explicative)

Aux instruments de l'orchestre symphonique moderne présentés dans le disque, classe de 6e, viennent s'ajouter des instruments utilisés plus particulièrement à l'époque du Moyen Age : vièle à arc, flûte à bec, tambourin, petit orgue trombone (sacqueboute), cromorne.

Un grand nombre d'exemples musicaux de cette période, notés dans le « solfège vocal », classe de 5e, sont enregistrés dans ce disque (chants grégoriens, conduits, motets, danses du Moyen Age, chansons de trouvères, chansons populaires).

LE CAHIER D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE ET D'ACTIVITÉS MUSICALES
de C. et Y. VOIRPY

CLASSE DE SIXIEME

Etudes des instruments - Etude de l'orchestre symphonique - Antiquité.

CLASSE DE CINQUIEME

Révision des instruments - Groupes instrumentaux et vocaux - Moyen Age et Renaissance

- *Vous trouverez dans ces cahiers de nombreuses références au Solfège vocal et au Moniteur musical.*
- *Une utilisation pratique de l'Iconographie incluse dans le Solfège vocal et le Solfège par les textes.*
- *Un cahier de musique incorporé à l'ouvrage et contenant des pages de papier à musique et des pages rayées ordinaires pour toutes les activités de l'année.*
- *Des fiches sur papier fort où peuvent être rapidement consignées les indications relatives à une œuvre, ses thèmes, etc.*

Chœurs et Canons

par Suzanne MONTU

Professeur d'Education Musicale au Lycée de l'Ouest à Nice

Sachant tout le plaisir qu'éprouvent les élèves d'une seule classe à « monter » un chœur à 2 voix, nous proposons à nos lecteurs une charmante et courte page de SCHUMANN. La ligne mélodique, toujours élégante, est infiniment variée, tour à tour souple ou liée, espiègle ou légère; les rythmes sont simples mais opposés sans heurt.

Chœur à l'étude :

AU ROSSIGNOL - SCHUMANN

(extrait des douze duos - Ed. Durand, 4, place de la Madeleine - accompagnement facultatif - existe « chant seul » séparément)

Ce duo ou petit chœur, essentiellement harmonique, d'une difficulté très limitée, convient à des voix féminines et pures de classe de 4e. 25 à 30 élèves suffisent largement pour mener à bien cette exécution.

Généralités.

Travail dans le mouvement en respectant le caractère (staccato sans sécheresse opposé au legato - chute de phrase adoucie, etc.). Direction assez sobre mais éloquente soulignant les indications ci-dessus.

Dès la première leçon prévoir des respirations plus ou moins courtes avant les mesures 4 - 6 - 9 - 12 - 15 - 17 - 20 - 23 - milieu mesure 26 - avant mesure 30 - 34; de la mesure 38 à la fin, voir début.

Présentation.

Source, ruisseau, toute la nature émerveillée aux premiers chants du rossignol semble s'immobiliser pour mieux admirer cet aimable messager du printemps, symbole de charme et de poésie.

Division et travail par phrase.

a) *Chante, chante encore*
Rossignol chéri.

1re partie : Attaque claire, précise, sans dureté du « *fa* », mes. 1 2 3 liées, 4 détachées mais avec grâce.

2e partie : Identité absolue des « *fa* ».
Demi-ton resserré entre « *fa* » et « *mi* ».
Ne pas alourdir les mes. 1 2 3.

Voix simultanées : Faire attaquer avec netteté le « *la* » qui sera tenu par la 2e voix pendant que la 1re attaque le « *fa* ». Les deux parties à peu près d'égale force.

b) *A ta voix sonore*

1re voix : Justesse de la sixte « *la-fa* ». Répétition du « *ré* » (mes. 8).
Diminuer le « *do* » (mes. 8); phrase legato.

2e voix : Répétition du « *fa* » (mes. 8). Le « *mi* » suivant diminué et très près du « *fa* ».

Adaptation des paroles : Mes. 7 ne pas trop diminuer la 1re croche du 2e temps sur voix. Chant lié, régularité rythmique.

c) *Tout s'éveille ici*

Double-croches légères. « *Mi* » à l'unisson tenu exactement 2 temps.

Division des voix (mes. 10 et 11) : travailler tout d'abord la seconde partie pour assurer le « *fa dièse* ». En première partie la justesse des trois derniers sons dépend de la précision du « *la* »; alléger la double croche; aucune syllable sur la croche pointée Elision le-i - sur la dernière double-croche.

d) Enchaînement a - b - c -
Reprendre parties séparées mes. 4, 5, 6, 7.

e) Mesures 12 à 22.
Identiques aux onze premières.
Aucune difficulté d'adaptation des paroles.

f) *Le ruisseau s'arrête*
Dans son cours

1re voix : Insister sur le travail solfégique. Difficulté (mes. 25) « *sol dièse la mi* ».
Mes. 24 et 25 : vocaliser sur u - o en plusieurs tons (de « *la majeur* » à « *ré majeur* »). Veiller au chromatisme et au « *mi* » suffisamment haut.

2e voix : Le peu d'étendue vocale constitue la difficulté de ces 3 mesures. Ne pas « appuyer » en chantant.

g) Enchaînement de la mes. 20 à la mes. 26.

Révision parties séparées.

Parties simultanées : faire remarquer la direction contraire des voix après le « *sol* » en unisson (mes. 22).

Sol-la au soprano, *sol-fa bécarre* 2e partie.

h) *Zéphir amoureux répète*
Ton dernier soupir

Parties séparées sans difficulté.

Parties simultanées : difficulté mes. 27 : attaque de la seconde mes. 30 demi-ton *sol fa dièse.*

i) Enchaînement f - h.

Révision parties séparées puis simultanément.

j) *Chante encor, chante chante* (mes. 32 à 36)

Travailler en battant la mesure . « *fa* » tenu 3 temps 1/2 (mes. 34 et 35).

Respirer entre les mesures 33 et 34.

Insister sur le travail parties séparées pour obtenir un intervalle de 7e très juste (*fa bécarre*).

k) Enchaînement mes. 30 à 36.

Parties séparées : faire remarquer (mes. 31, 32), en partant de l'unisson intervalle de 7e en première partie, intervalle de seconde en 2e voix.

Parties simultanées : retravailler par le solfège si nécessaire.

l) Enchaînement f - h - j.

Enchaînement depuis la mesure 12.

m) De la mesure 36 à la mesure 50 cf. début.

n) *Et la source pure*

Cesse de chanter (mes. 51 à 56)

Seule la conclusion change. Travail solfégique minutieux parties séparées (mes. 54 à 56).

Après l'unisson sur « *mi* » remarquer : 1re voix quarte descendante; 2e voix septième descendante.

Le point d'orgue prolongera le « *mi* » d'un temps à un temps et demi environ. Ne pas alourdir les 3 notes terminales.

o) Mise en place des nuances.

Mes. 1 2 3 - 12 13 14 - 46 47 48 - mezzo-forte, voix bien en dehors.

Mes. 4 - 15 - 38 - 48, détachées sans sécheresse.

Le « *fa* » (mes. 5 - 16 - 39 et 50) attaqué « piano » puis crescendo.

Mes. 6 7 8 - 17 18 19 - 40 41 42 - 51 52 53 : élan au début de la phrase qui amène un accent sans lourdeur sur le « *fa* » en haut. Ne pas diminuer la phrase.

Mes. 9 10 11 - 20 21 22 - 40 41 42 : « forte » puis diminuer brusquement sans ralentir sur les trois dernières notes.

Mes. 23 à 31 : piano puis pianissimo.

Mes. 32 et 33 : mezzo forte avec un peu d'éclat.

Mes. 34 à 37 : forte, bien soutenu pendant la tenue.

Mes. 54 à 56 : très soutenu jusqu'au « *mi* » point d'orgue. Chute de la phrase très adoucie mais précise et sans mollesse.

Mouvement.

Sans précipitation mais surtout sans traîner; environ 126 à la noire. Double-croches toujours légères .

Canon :

QUAND LE CHEVAL DE THOMAS TOMBA

(extrait de 58 Canons de Jacques Chailley, Salabert, 22, rue Chauchat, Paris).

L'articulation est la difficulté majeure de ce canon que l'on peut varier à l'infini selon la valeur des choristes.

1) *Quand le cheval de Thomas tomba*

Sans difficulté d'intonation ni de rythme. Ne pas accentuer le « *ré* » terminal.

2) *Comment Thomas ne tomba-t-il pas ?*

Veiller au « *la* » fin du premier temps. Ne pas accentuer le « *la* » terminal.

3) *Thomas tomba-t-il ou ne tomba-t-il pas*

Milieu de la phrase assez délicat en raison des retours successifs sur le « *ré* ». Travail par le solfège (en détachant toutes les notes, quel que soit le mouvement : lent puis en accélérant au fur et à mesure que la connaissance s'affirme.

Adapter les paroles tout d'abord lentement mais en détachant chaque syllabe.

4) *Tomba-t-il à bas ou pâtit-il d'un tel ébat ?*

Même travail qu'en 3) mais en insistant encore davantage sur le travail solfégique lent et détaché puis en accélérant peu à peu.

Superpositions des phrases : processus habituel.

Variété à apporter dans l'exécution : Avec des élèves très entraînés, lorsque le canon est très en place, on peut faire recommencer les 4 phrases plusieurs fois de suite et sans arrêt.

Variété dans les nuances : Mezzo forte (les 4 entrées) puis crescendo pendant les 4 phrases suivantes, enfin diminuendo pendant encore 4 phrases.

Variété de mouvement : Modéré pendant les 4 entrées.

Accélérer peu à peu pendant la reprise des 4 phrases.
Ralentir peu à peu en reprenant encore 4 phrases.

Variété de nuances et de mouvement peuvent être combinées.

NOTION THÉORIQUE TIRÉE DE CE CANON

Tonalité de sol mineur (gamme à 3 demis-tons).

L'accord parfait de *sol mineur.*

La gamme, place des demi-tons.

Comparaison avec *sol majeur* et *si bémol majeur.*

Exercices de reconnaissance et d'intonation.

AVIS DE CONCOURS

ECOLE NATIONALE DE MUSIQUE DE TOULOUSE

Deux concours par épreuves sont ouverts en vue de la nomination de :

— un professeur de trompette et cornet à pistons ;

— un professeur de flûte (tous degrés) et solfège (degrés préparatoires).

Ces concours auront lieu à Toulouse, Salle du Conservatoire, les 26 et 27 avril 1965.

Les candidatures seront reçues à la mairie de Toulouse (secrétariat de l'Ecole Nationale de Musique), 12, rue du Conservatoire, Toulouse, jusqu'au 24 avril 1965.

Pour tous renseignements complémentaires (conditions d'inscription, programmes des concours, nominations, etc...), s'adresser à la mairie de Toulouse.

Le 8e **CONCOURS MUSICAL INTERNATIONAL DE BUDAPEST** aura lieu en septembre 1965 :

— concours de chant à la mémoire de Ferenc Erkel (Chants, Lieder, Airs) du 18 au 30 septembre ;

— instruments à vent (clarinette, flûte, basson, quintettes à vent) du 11 au 26 septembre.

Pour tous renseignements complémentaires (inscriptions, conditions, programmes, récompenses) s'adresser à :

Bureau des Concours musicaux et des Festivals de Budapest, VI, Liszt Ferenc tér 8.

LES SEMAINES MUSICALES DE BUDAPEST 1965 seront caractérisées par la musique du XXe siècle, Bartok et grands compositeurs contemporains.

Réservation des chambres et billets :

IBUSZ Belföldi rend. csoport. Budapest, V. Felszabadulas-ter 5.

HOMMAGE A MADELEINE OLIVIER-MERSON

(24 Avril 1876 - 26 Novembre 1964)

Je n'ai pas connu directement Mlle Merson, et ne peux donc lui rendre un hommage personnel. Je sais cependant qu'un certain nombre de professeurs ont été ses élèves et qu'elle a, de ce fait, contribué au rayonnement de l'Education musicale. Il me semble donc tout à fait normal que son souvenir soit évoqué dans le journal que dirige M. Musson...

Georges FAVRE.

Pendant un demi-siècle, Mlle Merson a participé activement, efficacement, à la formation d'un Corps professoral digne de la noble mission qui lui était dévolue.

Elle fut, pour beaucoup d'entre nous, l'**alma mater.**

Rendons-lui un hommage reconnaissant.

Raymond LOUCHEUR.

Je ne puis me rappeler sans émotion son appartement du boulevard Saint-Germain, en plein ciel, inondé de lumière. Ce cadre convenait à son détachement des considérations matérielles. A l'âge insouciant où nous fréquentions ses cours, je crois que nous n'aurions pas été tellement surpris d'apprendre qu'elle se nourrissait d'un rayon de soleil et de nos fous-rires.

Nous l'adorions, sans mesurer à sa juste valeur son dévouement total. Maintenant, je m'aperçois que rien de sa vie personnelle ne comptait, tant qu'elle pouvait encore aider un élève : étions-nous inquiets de notre oreille engourdie les matins de concours ? Sa maison nous était ouverte à 6 heures, au risque d'avoir par la suite, des ennuis avec ses voisins. Sortions-nous effondrés ou seulement inquiets de nos dernières épreuves ? C'est son sourire et le mot affectueux qu'elle trouvait toujours qui nous remettaient d'aplomb pour l'épreuve suivante.

Elle avait, tout comme d'autres, acquis des diplômes sérieux, mais elle n'en faisait aucun étalage. Cependant, son érudition était grande ; je ne crois pas que nos curiosités inlassables de jeunes l'aient jamais prise au dépourvu. Mais elle nous répondait presque timidement, se retranchant toujours derrière de grands noms, car à la richesse de l'esprit, elle ajoutait celle du cœur et une modestie infinie.

Josette DELAMORINIERE-BARRE

(Etat, 1930 - Ville, 1931).

...Un visage que l'on ne pouvait oublier, pour peu qu'on l'eût vu une fois, deux petits yeux pétillants d'intelligence et de malice, deux « macarons » de cheveux gris roulés sur les oreilles, un sourire, un éclat de rire inattendu, une petite femme, glissant comme une souris dans un appartements surchargé de documents inédits où elle puisait sans hésitation le renseignement recherché... Au surplus, une fine intelligence, une érudition extraordinaire, connaissant dans leurs plus petits détails les œuvres musicales ou poétiques de tous les temps, pédagogue remarquable, animant ses cours par sa foi, son ardeur quasi juvénile, entrainant ses élèves au travail en sachant les intéresser mais aussi les distraire par de charmantes histoires inattendues... Et, avec cela, un désintéressement complet des questions matérielles.

Une figure inoubliable enfin : Mlle Merson, à qui va la reconnaissance de tous ceux de ses élèves, jeunes ou moins jeunes, qui ont eu le privilège de la connaître et de l'aimer, et qui ont appris avec émotion sa disparition.

Pour une grande part, ils lui doivent leur réussite, car elle a su leur faire partager sa foi profonde dans la musique et dans le métier qu'ils ont choisi.

Merci à Mlle Merson.

Micheline FLEURANT-LAGIER

(Ville, 1945).

Comment évoquer la chère présence de Mlle Merson sans immédiatement la situer dans le petit salon de son appartement du boulevard Saint-Germain où la foule des élèves s'entassait, au hasard des arrivées, au milieu des bibelots, des livres, du piano, de l'harmonium ; qui, sur un coussin, qui sur le divan, les premiers à la table pour être plus près de l'âme de la pièce. notre cher professeur, toujours au travail avec l'un ou l'autre d'entre nous, quelle que soit l'heure de notre arrivée, elle nous accueillait joyeusement, dans la pénombre créée par les vitraux de la fenêtre, dus au talent de son père.

Religieusement groupés, nous écoutions sa petite voix un peu cassée — nous ne pouvions, à notre grand désespoir, lui donner d'âge — commenter une œuvre, la situer dans le temps, dans son époque, son style, avec un luxe de détails, d'anecdotes qui semblaient inépuisables. Elle parlait sans notes, au fur et à mesure que les idées se groupaient. Elle analysait avec nous les partitions, nous faisant découvrir des merveilles sans aucun sectarisme quelle que soit l'époque de l'œuvre ou son caractère, avec l'objectivité des êtres particulièrement intelligents et profondément érudits.

Ou bien, c'était un cours pédagogique. Son imagination ardente, sa mémoire imbattable, même lorsqu'elle était âgée, permettant une connaissance de toutes les méthodes pédagogiques antérieures, sa connaissance des enfants de toutes les classes, arrivaient à des synthèses imprévues, ahurissantes parfois où tous nos tempéraments trouvaient leur nourriture.

Avec Mlle Merson, c'est toute une époque, toute une conception de la vocation pédagogique qui s'éteint : elle en était, je crois, l'un des derniers flambeaux. Elle avait la foi dans sa mission, l'amour de travail acharné et bien fait, la charité d'un don total à ses élèves qui ne lui laissaient nul répit, ni dimanches, ni fêtes. Elle était toujours disponible et jamais lasse, toujours accueillante et joyeuse, « présente » en un mot. Sa discrétion et son désintéressement n'avaient d'égal que sa bonté, sa magnanimité et son dynamisme. Avec elle disparaît l'une des plus belles figures du professorat de notre temps.

Andrée VICAIRE.

...Je revois Mlle Merson si active, enthousiaste, dont la vivacité d'esprit faisait vivre vraiment une culture et un savoir extrêmement vaste et toujours en éveil.

Cet être d'élite fut pour beaucoup un maitre, un guide sûrs et aussi une véritable amie d'une bonté attentive et délicate... Je me rappelle tant de conversations qui étaient un enchantement par l'étendue de ses connaissances, la personnalité de ses jugements, et toujours émaillées de lueurs de gaieté.

Chère Mademoiselle Merson, pour moi, votre souvenir ne passera pas et c'est avec une grande admiration que je vous évoquerai.

Emile DAMAIS.

Rendre hommage à Mlle Merson c'est parler, certes, de son savoir immense et précis, mais surtout de son extraordinaire dévouement. Cette petite personne d'aspect fragile vivait totalement pour ses élèves ; elle était toujours, en toute circonstance, prête à organiser le cours dont tel élève avait besoin, à traiter le devoir qui nous était proposé par ailleurs, à chercher dans sa richissime bibliothèque le livre qui nous était utile.

Grâce à sa personnalité pleine d'humour, l'ambiance des cours était vivante, même pendant un exercice plutôt rébarbatif ; qui ne se souvient des cours de dictée, le dimanche matin, où Mlle Merson sortait avec malice le **Traité de mon langage musical** d'Olivier Messiaen, pour nous faire deviner les divers exemples de **fouillis d'arcs-en-ciel** ou autres **chants d'oiseaux...**

En outre, elle savait apporter à chacun le réconfort indispensable dans les moments de découragement.

Je ne dirai jamais assez quelle reconnaissance je dois à Mlle Merson, qui a su guider et coordonner mes études musicales en vue du professorat.

Dominique MACHUEL
(Etat, 1951).

C'est avec un serrement de cœur que nous avons appris le décès de Mlle Merson.

Cliente depuis toujours de notre Maison, elle aimait à nous entretenir de ses élèves qu'elle chérissait comme une mère ; et il fallait voir avec quelle joie elle nous apprenait chaque année l'impressionnant pourcentage des reçus.

C'est une grande perte que fait la pédagogie musicale à laquelle elle avait consacré toute sa vie.

CAUCHARD-MUSIQUE
(Paris).

Elle était vieille, bien vieille, avec son petit visage fripé aux pommettes saillantes, qu'encadraient une coiffure à bandeaux et deux macarons toujours impeccablement tressés... Si vieille qu'on l'aurait pu croire contemporaine de Voltaire auquel elle ne laissait pas de faire penser, avec ses yeux vifs et malicieusement intelligents ; avec ce regard qui savait être si bon dans les instants de détresse, pour rendre courage aux effacés, ou si sévère pour rabattre le caquet des superbes. Terriblement française aussi par son inégalable finesse de jugement, l'équilibre de sa pensée, son ironie mordante et son insatiable curiosité des choses de l'Esprit et de l'Art, même dans leur expression la plus moderne et la plus insolite. De ces grands serviteurs de l'Art que furent son père, Luc-Olivier Merson, et son parrain, Gabriel Pierné, elle avait hérité non seulement un culte lucide des valeurs dont elle nous inculquait l'amour avec un enthousiasme et une compétence jamais en défaut ; mais également un désintérêt total des questions matérielles, dont elle a été la victime dans ses dernières années...

Son amour profond et jamais démenti pour les enfants l'avait conduite à se consacrer à l'enseignement. Major de promotion à la Ville de Paris puis à l'Etat, elle avait donné plusieurs années à l'Administration, entre autres chez les Sévriennes. Elle avait abandonné pour organiser un cours privé qui attira par sa tenue exceptionnelle, durant plus de cinquante années, des étudiants venus de la France entière.

Tous ceux pour lesquels l'enseignement de la musique était une mission, et pas un métier, l'aimaient : elle a beaucoup été pour eux... Elle est encore beaucoup. Chère Mademoiselle Merson, si votre pauvre petit corps repose aujourd'hui dans la Paix des Justes, vous êtes cependant toujours à nos côtés pour nous redonner, dans les instants de faiblesse, l'énergie qui fait parfois défaut, et pour entretenir cette petite flamme que vous avez su allumer en nous, et sans laquelle notre action serait nulle.

Jean MAILLARD
(Etat, 1952).



EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

AVRIL

Vendredi 2 : *Solfège 2e année*, 12e leçon (les nuances).

Mardi 6 : *Chant*, séance de révision.

Mercredi 7 : *Initiation à la musique*, séance de révision sur les instruments de l'orchestre (cordes et bois).

Chant, séance de révision.

Vendredi 23 : *Solfège 1re année*, 11e leçon (exercices d'application).

Mardi 27 : *Chant*, Le Peureux (chant populaire du Nivernais).

Mercredi 28 : *Initiation à la musique*, les instruments de l'orchestre (en radiovision) : les cuivres et instruments à percussion (1).

Chant : Y avait dix filles dans un pré (chant populaire imposé au C.E.P.).

Vendredi 30 : *Solfège 2e année*, 13e leçon (les mouvements).

---

(1) Les 18 vues fixes en couleurs présentant les principaux instruments de l'orchestre sont en vente au S.E.V.P.E.N., 13, rue du Four, Paris (6e) (11,50 F franco).

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

EDITIONS SALABERT

22, Rue Chauchat — PARIS-IXe

R. C. Seine n° 247.734 B — Chèque Postal n° 422-53

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

HISTOIRE DE LA MUSIQUE, de C. Martinès
Professeur de Chant

1er Tome : Des origines au XVIIe Siècle : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.
2e Tome : Du XVIIe siècle à Beethoven : Classe de 4e, 2e année E.P.S.
3e Tome : De Beethoven à nos jours : Classe de 3e, E.P.S. 3e année.

HEURE DU SOLFEGE, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année E.P.S., 1re année.
2e Livre : Classe de 4e, E.P.S., 2e année.
a) classes de jeunes filles - b) classes de garçons.
3e Livre : Classe de 3e, E.P.S., 3e année.

POUR CHANTER, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année E.P.S., 1re année.
2e Livre : Classes de 4e et 3e, E.P.S., 2e année.
3e Livre : Classes de 2e et 1re, E.P.S., 3e année.

FLORILEGE DE CHANTS POPULAIRES, de A. Ravizé et J. Barré
En Deux Livres : Cours Elémentaire et Cours Moyen

COMMENÇONS L'ANNEE, de B. Forest
Solfège pour la Classe de 8e et Cours Elémentaire

INITIATION AU SENS MUSICAL A L'ECOLE PRIMAIRE
de E. RAPIN, Inspecteur primaire, et J. MORELLET, Instituteur

---

LE SOLFEGE A DEUX VOIX, de B. Forest
1er et 2e Volumes

---

60 LEÇONS DE SOLFEGE POUR LE BACCALAUREAT, par B. Forest

EVIEUX-LAMBERET - Jouons aux Devinettes
(Petites dictées musicales pour les débutants)

C. EVIEUX et B. INCHAUSPE - La Petite Méthode des Faiseurs et Joueurs de Pipeaux de Bambou, Textes français et anglais.

---

50 CHŒURS A TROIS VOIX MIXTES de Claude Teillière
en 3 fascicules

DEUX VOIX, DES CHŒURS de Pierre Maillard-Verger

Chœurs

CENT CHORALS DE BACH, traduits par *J. Rollin* et *Rollo Myers*. Textes allemand, anglais et français.
Première édition systématique sous forme chorale avec réduction des voix au clavier - En 27 fascicules - 20 fascicules déjà publiés, les autres à paraitre.

Chansonniers

M.-R. CLOUZOT. - La Clé des Chants, 100 chansons recueillies et harmonisées.
J. CHAILLEY. - Cinquante-huit Canons, réunis, recueillis ou adaptés.
GEOFFRAY et REGRETTIER. - Au Clair de la France, 21 chœurs originaux à 3 voix mixtes.
W. LEMIT. - La Ronde du Temps, 91 chants de circonstance.
— *Ensemble*, chansonnier pour les colonies de vacances.
— *Voix Unies*, 40 chansons populaires.
— *Voix Amies*, 40 chansons populaires.
— *Quittons les Cités*, 6 chants de marche à 2 voix.
— *La Fleur au Chapeau*, 140 morceaux pour chant ou instruments divers, chansons populaires, chansons anciennes - En 2 recueils.
P. ARMA. - Chants du Passé, 20 chants du XVe au XVIIIe siècles.
R. DELFAU. - Jeune France, 40 chansons populaires.
— *Le Rossignolet du Bois.*
AUTEURS DIVERS. - Chants choisis, 18 chants scolaires C.E.P. - B.E.
JANEQUIN. - 30 Chansons à 3 et 4 voix, recueilllies par M. CAUCHIE.
CAUCHIE. - 15 Chansons Françaises du XVIe siècle à 4 et 5 voix.
ADAM DE LA HALLE. - Rondeaux, à 3 voix égales transcrits par J. CHAILLEY.
J. ROLLIN. - Les Chansons du Perce-Neige, en 3 volumes, chœurs à 2, 3 et 4 voix mixtes.
MARCEL COURAUD,
Chef de la Maîtrise de la Radio Française

CAHIERS DE POLYPHONIE VOCALE
(Entrainement au Chant choral)

Série A (Age moyen 12 ans)
1er cahier : CHANTS DE NOEL.
2e cahier : CHANTS DE PRINTEMPS.

J.-S. BACH. QUARANTE CHŒURS présentés sous forme de Lectures musicales à 1, 2, 3 et 4 voix égales, par P. DUVAUCHELLE et G. FRIBOULET.

E. Jacques DALCROZE. LE CŒUR QUI CHANTE ET L'AMOUR QUI DANSE. 10 chansons en chœur à 3 voix égales.

P. DUVAUCHELLE. ANTHOLOGIE CLASSIQUE, 40 mélodies et chœurs à 2 ou 3 voix égales des XVIIe, XVIIIe, XIXe siècles.
— MORCEAUX CHOISIS pour le CERTIFICAT D'ETUDES, chants populaires et classiques à 1 voix à l'usage des E.P. et Classes primaires et élémentaires des collèges de garçons et de filles.

H. EXPERT. ANTHOLOGIE CHORALE DES MAITRES MUSICIENS DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE, concerts du XVIe, recueillis, transcrits en notation moderne et disposés à 2, 3 ou 4 voix égales, pour l'usage scolaire par Henry EXPERT.

A. GABEAUD. COURS DE DICTEES MUSICALES, en trois livres.
— LA COMPREHENSION DE LA MUSIQUE (Guide de l'amateur, de l'étudiant et du professeur).
— ELEMENTS DE THEORIE MUSICALE, ouvrage destiné aux élèves des Ecoles Primaires Supérieures, Lycées, Collèges, Ecoles Normales d'Instituteurs, Cours complémentaires et à tous les élèves Musiciens.

J. HEMMERLE. RECUEIL DE CHANSONS POUR L'ECOLE et la FAMILLE, 134 chansons populaires à 1, 2 et 3 voix et quelques canons, précédés de notions élémentaires de solfège et d'une série d'exercices préparatoires au cours de chant.

R. LOUCHEUR. CHANSONS DE LA BULLE, sept poésies de Renée de BRIMONT. Recueil Piano et Chant. Recueil Chant seul.

Catalogue de MUSIQUE CHORALE ancienne et moderne. CHŒURS à 2 et 3 voix égales (CHANT SCOLAIRE).
— Envoi sur demande —

PUBLICIVIT - 3 BIS, RUE DE LA SABLIÈRE PARIS 14E — Dépôt légal: 2e trim. 1965 — Directeur-Gérant : A. MUSSON